

مســـرحنا

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

العدد 179 - السنة الرابعة | الاثنين 7 من محرم 1432 هـ 13 من ديسمبر 2010 | 32 صفحـة - جنيه واحد

«أخر حكايات الدنيا»
عرض معاصر بتقنياته وطموحه

المخرج جلال توفيق:
ليس لى عمل سوى الفن

مدحت الكاشف يكتب عن:
ميلاد الأفكار الجديدة حول فن الممثل

تشيكوف عندما خرج متلصصاً من مسرحه

نهاية سيميوطيقا المسرح ..
مقال لـ فرناندو دى تورو
ترجمة أحمد عبدالفتاح

مارينيتى قائد الحركة المستقبلية..
مجنون نصف فرعونى

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة :
د.أحمد مجاهد

رئيس التحرير :
يسرى حسان

مجلس التحرير:
د. محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
محمد عبد الجليل

الديسك المركزى:
محمود الحلوانى
على رزق

التدقيق اللغوى:
محمد عبدالغفور
جواد البابلى

سكرتير التحرير التنفيذى:
وليد يوسف

التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
أبو الحسن الهوارى
سيد عطيه

ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819

E_mail:masrahona@gmail.com

●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة 16 ش امين سامى من قصر العينى - القاهرة.

أسعار البيع فى الدول العربية
● تونس 1.00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائر DA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس● البحرين 0.300 دينار ● السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65 دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

مارينيتى قائد الحركة المستقبلية مجنون نصف فرعونى بدرجة مبدع

صـ 25

عزاء واجب

تتقدم أسرة تحرير جريدة مسرحنا بخالص العزاء للمخرج **إيمان الصيرفى** لوفاة السيدة زوجته أسكنها الله فسيح جناته وألهم أسرتها الصبر والسلوان

تعانق الأجيال فى دعاء الكروان لرسم صورة درامية راقصة

صـ 10



صورة الغلاف



جيف سكورون المشارك فى عرض إينرون أخذته قدميه ليلتقى بأصداقائه القدامى فأمسكت بذراعه إحدى الفتيات الصغيرات المشاركات فى العرض وأصرت أن يخرج معها إلى الجمهور الذى صفق له كثيراً، انهمرت دموعه وكرر العودة هذا العام ليحتفل مع جماهيره بالعام الجديد وقال: عدت لأغنى مع أحبابى، لست وحيداً هذه الليلة، وأهلاً بالعيد.

اقرأ صـ 26

الأيام السبعة يخاطب العقل ويفجر الضحكات

صـ 9



مختارات العدد
الكاتب
الخاندرو كاسونا

لوحات العدد
للفنان
محمد متولى



فوتوغرافيا العروض
مدحت صبرى
عادل صبرى

اقرأ عن نهاية سيميوطيقا المسرح

صـ 22 - 23

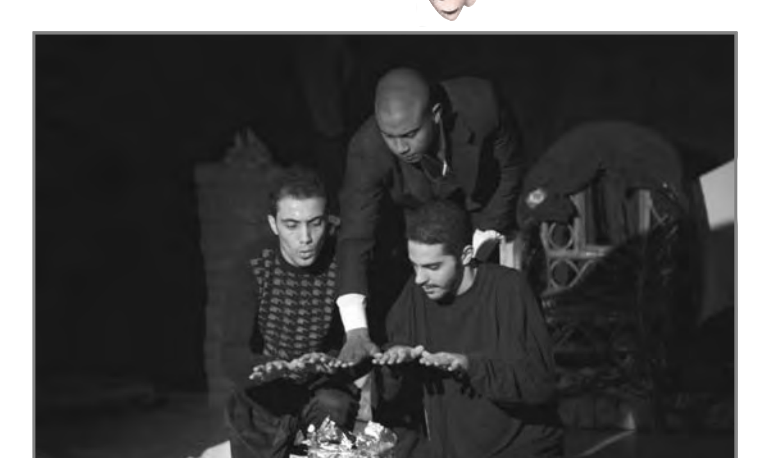
د. فاطمة مبروك تكتب عن الدراما التعليمية عبر العصور

صـ 29

اقرأ عن التمثيل فى القرن التاسع

صـ 27

● لم يكن كاسونا فى حاجة إلى تصوير شخصيات خرافية لكى يعرض الحياة الباطنية الخفية، لكنه يمنح مخلوقاته هبة الله لهم يجعلهم قادرين على استكشاف مجاهل أنفسهم.



الأيام السبعة





فنجان قهوة

9 عروض تنافست على 9 جوائز

«مهرجان التذوق» يواصل التحدى بشعار.. مسرح بلا إنتاج

شهد قصر التذوق الخميس الماضى حفل ختام مهرجان مسرح بلا إنتاج الذى أقامه القصر للعام الثالث وذلك خلال الفترة من 3 إلى 9 ديسمبر الجارى.

وكانت قد تنافست تسعة عروض على جوائز الدورة البالغ عددها تسع جوائز أيضا هى جائزة حسن عبده لأفضل عرض، جائزة مؤمن عبده فى التأليف، جائزة سيد الدمرداش فى الإخراج، جائزة ياسر يس فى التمثيل رجال، جائزة سامية جمال فى التمثيل نساء، جائزة مصطفى شوقى فى السينوغرافيا.. على أن ينتج العرضان الفائزان ضمن نوادى المسرح بدون لجنة متابعة.

العروض التى تسابقت خلال هذه الدورة كانت، شفيقة ومتولى، القطة العمياء، رادا، الغرقى، الأيام السبعة، الغرفة، باب الفرج، ألون مين معايا.. وفنجان قهوة، وتكونت لجنة التحكيم من د. سامى عبد الحليم، د. علاء قوقة، الفنان حازم شبل، المخرج سامح بسيونى.

وكان الإفتتاح قد تم بحضور ورعاية محافظ الإسكندرية عادل لبيب، و د. أحمد مجاهد رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة.

قدم حفل الافتتاح الفنان زياد يوسف، وتحدث فى بدايته المخرج أحمد راسم مدير المهرجان الذى تحدث عن نمو وتطور فكرة المهرجان التى بدأت من خلال ورش التدريب التى ينظمها القصر، فى حين تحدث الناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا ممثلاً لإدارة المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة الذى وصف المهرجان بالرائع وحيا القائمين عليه، مشيراً إلى أن شعار المهرجان «مسرح بلا إنتاج» هو جزء من فلسفة نوادى المسرح من مهرجانها الأول عام 1990.

كما تحدث فى حفل الافتتاح مصمم الديكور حازم شبل، ثم المخرج جمال ياقوت رئيس المهرجان الذى وجه الشكر لهيئة قصور الثقافة ممثلة فى رئيسها د. أحمد مجاهد والمخرج عصام السيد مدير الإدارة العامة للمسرح، وكل الذين ساهموا بجهودهم وخبراتهم فى إنجاح فكرة المهرجان، ولجنة اختيار العروض التى تكونت من 14 فنانا وناقدا، وكذا من ساهموا فى إقامة ورش التدريب التى خرجت جيلا جديدا من المبدعين يحتاج لكل مؤازرة ودعم، والنقاد والصحفيين الذين أتوا لمتابعة الدورة الثالثة لمهرجان التذوق د. أيمن الخشاب فى مفاجأة لحضور حفل الافتتاح.

يذكر أن المهرجان تحت إشراف عزة عبد الحفيظ، رئيس الإدارة المركزية لمكتب رئيس الهيئة، د. عبد الوهاب عبد المحسن رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية، المخرج عصام السيد مدير عام الإدارة العامة للمسرح، المخرج جمال ياقوت مدير قصر التذوق، الأب هنرى بولاد مدير مركز الجيزويت الثقافى والمخرج أحمد راسم مديرا للمهرجان . كرم المهرجان هذا العام المخرجين عادل شاهين، ناجى أحمد ناجى، د.أبو الحسن سلام ،المخرج حسين مليس ، إضافة لتكريم المخرج خالد جلال، الفنان مجدى كامل، د. ايمن الشيوى، الكاتب كرم النجار.

وقد اختارت إدارة المهرجان 14 عرضاً بخلاف التسعة التى تتسابق على الجوائز، لتنظيم ورش لفرق عملها على أن تقدم فى مارس 2011 وهى «أحلام مؤجلة» تأليف ناصر العزبى وإخراج مصطفى الفقى، «الآلهة غضبى» تأليف بهيج إسماعيل وإخراج محمود فيشر، «زيارة السيدة العجوز» تأليف فريدرش دورنمات وإخراج محمد عبد المولى، «الرقص مع الخنازير» تأليف وإخراج ماجد عبد الرازق، «الموت عيشا» تأليف وإخراج عمرو أبو السعود، «إظلام» تأليف كريم الهضيبى وإخراج محمد شعبان، «أنا وإحنا وكلنا» تأليف شريف صلاح الدين وإخراج الأمير زكريا رياض، «النعام» تأليف متولى حامد وإخراج عادل عباس، «غرفة بلا نوافذ» تأليف يوسف عز الدين وإخراج أيمن عبد الله، «اسم تايه» تأليف وإخراج يوسف عبد الرحمن، «عروس النيل» تأليف وإخراج مجدى لطفى، «فى المستشفى» تأليف طارق مصطفى، إخراج أحمد مونى، «باس وورد» إخراج أحمد عبد الكريم وتأليف جماعى، «كام بكام» تأليف بهجت نسيم وإخراج ألبرت ألفى.

أحمد زيدان

د. أحمد مجاهد







عادل لبيب

العرضان الفائزان يتم إنتاجهما ضمن خطة النوادى بدون لجنة متابعة.. والجوائز حملت أسماء «شهداء بنى سويف»

ياقوت يتقدم بالشكر لهيئة قصور الثقافة وإدارة المسرح.. ومجاهد يدعم طموح أبناء الأسكندرية الإبداعى!



جمال ياقوت

14 عرضاً بدأت الورش التدريبية استعداداً لمارس 2011 وتكريم خالد جلال ومجدى كامل.. والدورة مهداة لأيمن الخشاب!



خالد جلال

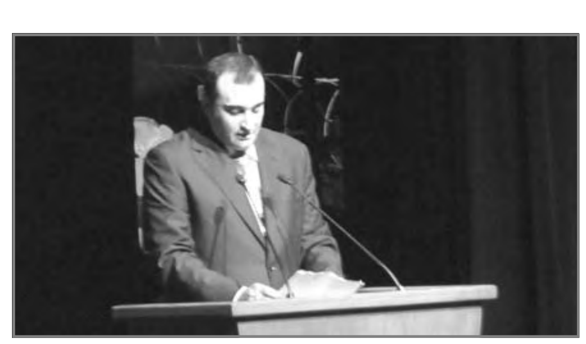


● بدأ المخرج فريد محمود بروفات العرض المسرحى كوكب الفئران للكاتب محفوظ عبد الرحمن وذلك لجمعية أرض اللواء الخيرية وذلك للمشاركة فى مشاهدات وتصفيات مهرجان الجمعيات الثقافية التابع للهيئة العامة لقصور الثقافة.

دمشق تستضيف الدورة الرابعة لمهرجان المسرح العربى

اعلن مدير مهرجان دمشق للفنون المسرحية عماد جلول الأسبوع الماضى عن استضافة دمشق لمهرجان المسرح العربى فى دورته الرابعة عام 2012 الذى تنظمه الهيئة العربية للمسرح بالتعاون مع مهرجان دمشق المسرحى.

وقال جلول ان مديرية المسارح والموسيقى فى وزارة الثقافة ستبذل كل ما بوسعها لتقديم مهرجان المسرح العربى فى دمشق بطريقة ناجحة. بدوره اشار الامين العام للهيئة العربية للمسرح اسماعيل العبدالله الى ان الهيئة تعمل على انعاش واستنهاض حركة المسرح العربى وترسيخه فى المجتمعات العربية وابراز المنجزات المسرحية العربية المتميزة اضافة الى تشجيع وتنمية التجارب المسرحية الجديدة بين اوساط الشباب ودعم وتشجيع المبدعين المسرحيين العرب. وأوضح عبدالله أنه تم عقد شراكة مع مهرجان دمشق المسرحى لتنظيم الدورة الرابعة لمهرجان المسرح العربى فى العاشر من شهر يناير 2012 فى دمشق التى تعتبر بوابة وحصنا للثقافة العربية والمسرح على وجه الخصوص مشيرا إلى أن الدورة الأولى انطلقت فى القاهرة والثانية فى تونس اما الثالثة فستكون فى بيروت العام القادم.


عماد جلول


رانيا هلال

"زايد والحلم" ..

جديد كراكلا فى دبى



مشهد من مسرحية «زايد والحلم»

انطلقت فى دبى مؤخراً عروض مسرحية "زايد والحلم" التى أنتجتها هيئة أبوظبى للثقافة والتراث بالتعاون مع مسرح كركلا.

يشارك فى "زايد والحلم" أكثر من 150 فنانا ومؤديا من الإمارات وبعض الدول العربية والأجنبية إضافة إلى المؤثرات والعرض الفيلمى المرافق للأداء الراقص .واستوحى كركلا أجواء سيرة حياة الشيخ زايد حاكم الإمارات الراحل وتداعياتها .. وأشار إلى أنه مكث مع فريق العمل فى صحراء الإمارات لعدة أشهر وصور الأفق واستوحى دلالة المكان لتتوائم التعبيرية الفنية مع واقعية الجغرافيا وتسرد أسطورة التاريخ المعاصر.

ولفت إلى أن المادة التاريخية التى وفرتها هيئة أبوظبى للثقافة والتراث كانت مساندة للعمل وأن الدلالة تكمن فى التعبير عن حجم الإنجازات بطريقة فنية إبداعية.

شباب ولكن ..

الأفضل فى مهرجان الخليج الجامعى

حصد فريق جامعة قطر جائزتين فى المهرجان المسرحى الثانى لجامعات دول مجلس التعاون الخليجى، الأولى هى جائزة أفضل عرض مسرحى متكامل، والثانية أفضل أداء طلابى جماعى. وهى جائزة تقديرية منحت للأداء المشرف الذى قدمه الطلاب فى مسرحية «شباب ولكن».

وتناولت المسرحية التى ألفها وأخرجها أحمد المفتاح عددا من القضايا المهمة بينها السخرية من مفهوم الديمقراطية الحالى وكيف يقوم الحكام بالضحك على الشعوب.



لو أنا مش مسئول ..

كوميديا أردنية ساخرة عن هموم المواطن العربى



عرضت على مسرح مركز الملك عبدالله الثانى الثقافى ، مسرحية (لو أنا مش مسئول) ، التى أخرجها الفنان غسان المشينى ، وذلك ضمن فعاليات الزرقاء مدينة الثقافة الأردنية للعام الحالى.

وتتناول المسرحية ظروف وأحوال المواطن العربى ، و ترصد فى إطار كوميدى ساخر مسألة الديمقراطية فى الوطن العربى ، والحريات الخاصة والعامة ، والعديد من المواضيع الحساسة المسكوت عنها.



دقات الزمان والمكان ..

فى اليوبيل الذهبى

لـ "مدرسة المسرح الحديث"

بمناسبة مرور نصف قرن 1960 – 2010 على تأسيس «مدرسة المسرح الحديث «دعا» مركز التراث اللبنانى «فى الجامعة اللبنانية – الأميركية الى لقاء حول «تجربة المسرح الحديث: دقات الزمان والمكان «شارك فيه مؤسس هذا المسرح الحديث المخرج منير أبو دبس، والفنان أنطوان كرباج الذى تحدث عن تجربته ، والباحث الدكتور أسعد خيرالله متحدثاً عن ذكرياته أيام مسرح بعلبك فى تلك الحقبة.

تخلّل اللقاء عرض صور ومشاهد من الأعمال الأولى لمدرسة المسرح الحديث على مسرح مهرجانات بعلبك فى بيروت وبعض المسارح الأخرى داخل وخارج لبنان. أنشأ منير أبو دبس عام 1960 مدرسة «المسرح الحديث «فى بيروت، بعد عودته من فرنسا، وصارت فى ما بعد أساساً للمسرح اللبنانى مع لجنة مهرجانات بعلبك. باتت علامة فارقة فى مشهدية المسرح اللبنانى، بل فى تاريخ الثقافة اللبنانية ككل.



خطايا صلاح حنون فى رام الله

قدمت فرقة المسرح الشعبى فى مدينة رام الله ومدن أخرى خمس لوحات باسم "خطايا" إخراج صلاح حنون وسيناريو فتحى عبدالرحمن، الخطايا منها ما يرتكبها الآخرون بحق غيرهم ومنها ما يرتكبها المرء بحق نفسه، إلا أنها تظل خطايا بغض النظر عن مرتكبيها أو الدافع وراء ارتكابها وذلك من خلال ثلاث لوحات مسرحية هى امرأة تلقى بطفلها فى حاوية للنفايات فى أحد الشوارع وتمضى ليدور صراع حول تبنى هذا الطفل فى لوحة أخرى وخطيئة أخرى هى جريمة لم تزل فى الذاكرة "انفجار مصنع القداحات" والذى كان ضحاياه من النساء، فى اللوحة الأخيرة جو احتفالى بترقب مولود جديد يدخل رجل أشبه بشيخ العشيرة فرحا وما ان يرى المولود أنثى حتى يعلن الحداد فينقلب المشهد إلى مأساة .


مشهد من مسرحية «خطايا»

● تستعد هبة محمود لتصميم استعراضات العرض المسرحى زيارة السيدة العجوز للكاتب فريدريش دورينمات إعداد وإخراج ندا على وذلك لجمعية أهل الحكمة للمشاركة فى تصفيات مشاهدات مهرجان الجمعيات الثقافية.

8 عروض .. فى مهرجان المسرح العربى على «مسرح المعهد»

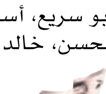
انتهت لجنة مشاهدة مهرجان المسرح العربى «زكى طليمات» المكونة من د. سيد الإمام، د. محمود سامى وأميرة عبد الرحمن اختارت للمشاركة فى أول دورة تقام على مسرح المعهد العالى للفنون المسرحية، بعد إعادة افتتاحه، حيث ظل مغلقاً لسنوات بسبب اشتراطات الأمان – عروض: «ساعة واحدة» تأليف صبرى عبد الرحمن ديكور دينا إخراج أشرف حسنى بطولة محمد يحيى، سيرا الجندى محمد عبد المقصود، نوال العدل، هيثم مفيد، حسام بخيت، محمد عزوز، محمد فتحى، «المهزلة الأرضية» تأليف يوسف إدريس ديكور أمين جمال إعداد موسيقى إبراهيم سعيد إخراج محمود حجازى بطولة طارق عبيد، أحمد علام، عمرو عبد الحليم، محمود حجازى، سمير عزمى، إبراهيم سعيد، أحمد طارق، «طلقة واحدة» تأليف أحمد نبيل إعداد ياسمين كامل ديكور إسلام ممدوح إعداد موسيقى محمد نبيل تمثيل محمود ترك، عزام، طه خليفة، إخراج محمد نبيل،
«جنون» تأليف مجاهد أحمد موسيقى محمد نصر،ديكور أدهم يوسف، إخراج محمد مهران بطولة أحمد طارق، نورهان أبو سريع، أسماء أمام، أسماء عمرو، محمد محسن، خالد كمال، محمد عادل، مصطفى منصور، أحمد خالد، يوسف ممدوح، مروة حمدان، عزوز الديب، إبراهيم سعيد، بسمة شوقى.
«لما روحى طلعت» تأليف مصطفى حمدى ديكور مصطفى تهامى إخراج رشاد رشدى بطولة محمود حمدان، أحمد مبارك، محسن منتولة، سيد صلاح، وفاء جمعة، محمد نصر، راندا جمال، دينا جميل، محمود فتح الله، خالد رأفت.
«عليك واحد» تأليف إسلام إمام إخراج عمرو حسان ديكور مصطفى التهامى، موسيق حازم الكفراوى، ملابس دينا جميل، بطولة محمد حسن، كنزى، راندا جمال، محمد عبد المقصود، بلال نصر، شادى أحمد.
«حفل تأبين» تأليف وإخراج وإعداد موسيقى سعاد القاضى، ديكور إسلام الشاعر، أداء حركى ندى موسى، محمود إمام، هند، أداء صوتى صفوت الغندور.
«عرض لن يتم» تأليف بول شاؤول وعبد اللطيف اللعبى،إعداد هيثم عياد موسيقى محمد عادل، ديكور دينا ياقوت، إخراج هيثم عياد ومحمد عادل.
تمثيل محمود إمام، محمد عادل وهيثم عياد.

رشاد رشدى

عمرو حسان

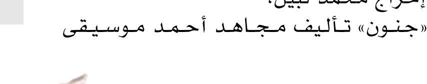


أشرف حسن



اللجنة شاهدت 12 عرض واختارت 8

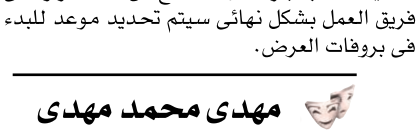
أحمد فؤاد

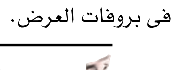


شافع والشرقاوى..

لا يخافان فرجينيا وولف

يلتقى الفنان جلال الشرقاوى ممثلاً، مع الفنان سناء شافع مخرجاً، وذلك فى عرض (من يخاف فرجينيا وولف) تأليف إليس إدوار أولبى ترجمة على شلس، من إنتاج مسرح الطليعة.
شافع قال إنه اختار للأدوار الرئيسية فى العمل حنان مطاوع، أحمد زاهر، ويصمم الديكور حسين العزبى، موسيقى طارق مهران، واستعراضات عاطف عوض، فى حين لم يستقر بعد على بطلة العرض.
عن تناوله للعرض أضاف: دائماً وحتى لو كان النص قديما، أقدم المسرح بحداثة اليوم، فما بالك مع هذا النص الحداثى، وهو نص معروف عالميا لإدوارد أولبى، قدمته من قبل الممثلة العالمية اليزابيث تايلور فى السينما، وأعتقد من خلال قراءتى الخاصة للنص أن أولبى يدين المجتمع الأمريكى وهذه هى وجهة نظرى كمخرج.
أما عن تعاونه مع فنان بحجم جلال الشرقاوى فقال سناء: الشرقاوى فنان كبير وهذه ليست أول مرة نتعاون كمخرج وممثل، فقد قدمنا منذ فترة طويلة جداً عرض (دون كيشوت) من إنتاج الطليعة أيضا.
من جانبه قال المخرج هشام عطوة مدير مسرح الطليعة أنه بمجرد انتهاء شافع من الاستقرار على فريق العمل بشكل نهائى سيتم تحديد موعد للبدء فى بروفات العرض.







مهدى محمد مهدى

بلقيس.. بتوقيع رغدة وعبد الحليم على القومى!

المخرج أحمد عبد الحليم اختار لبطولة أحدث أعماله المسرحية "بلقيس" رغدة، أحمد عبد الوارث، سميرة عبد العزيز، أحمد سلامة، أحمد فؤاد سليم، عهدى صادق، مفيد عاشور، ياسر على ماهر.

يقول عبد الحليم إن ارتباط المسرحية بالواقع، رغم أن النص يتكىء على الأسطورة اليمنية القديمة، جعله يتعامل مع فكرة أن الإنسان فى طموحاته ربما يصطدم بواقع أليم مما يجعله يخوض التجربة ويرحل إلى المجهول معتقدا أن هذا المجهول هو الغاية التى يطمح أن يصل إليها. من جانبه اشار الكاتب محفوظ عبد الرحمن مؤلف العمل إلى ان التراث اليمنى تراث غنى بالأساطير ، و "بلقيس" تحديدا أسطورة مغرية جدا للكتابة من خلالها لكونها قصة دينية حقيقية. واضاف محفوظ : الفكرة الأساسية التى كانت تلح على هى أن الإنسان أقوى من كل الظروف إلا إذا لم يصدق أو يقتنع بذلك. نحن فقط نستسلم لوهم أن الآخرين أقوى ، و أننا أضعف. و العرض يقدم مجموعة مقهورة يتم دفعهم للسفر لمكان لا يريدون الوصول إليه، هم مجبرون على الذهاب لخطبة الأميرة للملك رغم أنفها، وهى مرغمة على الزواج. المسرحية ديكور: صلاح حافظ، ملابس: نعيمة عجمى ، تصميم الاستعراضات و الرحلات و التكوينات: د.عاطف عوض. و من المنتظر أن يتم عرض المسرحية على مسرح ميامى خلال يناير القادم على خشبة مسرح ميامى

رغدة



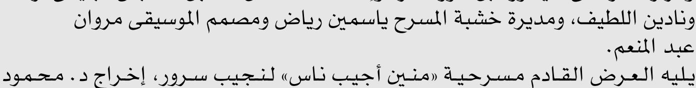
انطلق الأربعاء الماضى

مهرجان جامعة القاهرة المسرحى يتجاوز عقبة «المسرح الرئيسى»!

على مسرح كلية الحقوق بدأت الأربعاء الماضى منافسات «مهرجان جامعة القاهرة المسرحى» للفصل الدراسى الأول بعرض لفرقة كلية الطب البيطرى، تلاه على الترتيب عروض لفرق كليات الصيدلة، العلوم، التمريض، علاج طبيعى، آثار، طب بشرى، هندسة، آداب وكليات أخرى.
خالد البكرى مسئول النشاط المسرحى بالجامعة ورئيس المهرجان قال لـ«مسرحنا» إن المهرجان الذى بدأت الفرق الاستعداد له مبكراً تم تأجيله بسبب عدم جاهزية بعض مسارح الجامعة، للحدث الذى تشارك فيه 16 فرقة، وتم تجاوز هذه العقبة بجدولة عروض المهرجان على مسارح كليات الحقوق والتجارة والزراعة، كما ستقدم بعض الفرق عروضها على بعض مسارح الدولة فى حال تمكنها من استعارتها بالتنسيق مع البيت الفنى! الأزمة الكبرى فى رأى البكرى كانت فى خروج المسرح الرئيسى بالجامعة من الخدمة حيث يخضع حالياً لأعمال الصيانة، استعداداً لاستقبال منافسات «المهرجان الكبير» التى تنطلق فى الفصل الدراسى الثانى.
إدارة المهرجان اختارت للمشاركة فى لجنة تحكيمه د. مدحت الكاشف و د. عصام أبو العلا، د. إسلام النجدى. وراهن البكرى على أن يشهد المهرجان هذا العام عدداً من العروض المتميزة حسب تعبيره، رغم أنه يعتمد بالكامل على إبداع الطلبة سواء فى الجوانب الفنية أو التقنية.

حازم الصواف

• زيزى حافظ موجه عام التربية المسرحية بالجيزة تشرف على ترتيبات احتفالية ختام الأنشطة السنوية التى تقام فى مارس القادم لختام الأنشطة المسرحية وجارى بحث أسماء المكرمين من رواد المسرح المصرى.



نجيب سرور وتشكيوف على مسرح الجامعة الأمريكية

على مسرح الجامعة الأمريكية تعرض الآن مسرحية «الشقيقات الثلاث» لتشيكوف إخراج فرانك برادلى وبطولة سارة شعراوى وداليا أبو عظمة والتركية برفو تركمنولو ونزار الدراسى، ديكور «بل فورستر» وإضاءة ستانسل كامبل، ملابس «جينى أرلند ونادين اللطيف، ومديرة خشبة المسرح ياسمين رياض ومصمم الموسيقى مروان عبد المنعم.
يليه العرض القادم مسرحية «منين أجيب ناس» لنجيب سرور، إخراج د. محمود اللوزى.



وداد يسرى

10 مسرحيات فى المهرجان الثالث لـ«مسرحة المناهج» بحلوان

يقيم توجيه عام التربية المسرحية بحلوان المهرجان الثالث للإلقاء ومسرحة المناهج خلال فبراير القادم.يقول أشرف أبو جليل موجه عام المسرح بحلوان إن المهرجان سيعرض عشر مسرحيات يقدمها طلاب مدارس إدارات المعادى وحلوان ومايو والقاهرة الجديدة وأطفيح وإدارة المعصرة الوليدة والتبين تتناول المواد الدراسية من الفرقة الرابعة الابتدائية حتى الثالثة الإعدادية فى مواد الدراسات الاجتماعية والعلوم واللغة العربية مشيرا إلى أن العرضين الأول والثانى الفائزين سيعرضان ضمن مسابقة الوزارة لمسرحة المناهج على مستوى الجمهورية.
يقام بالتزامن مع المهرجان مهرجان مسابقة الإلقاء أيضا ويشارك فيه 16 طالباً من الإدارات المختلفة يقدمون مجموعة قصائد تم اختيارها بمعرفة التوجيه العام.

محمد جمال الدين

• فى فترة عمله بالمدرسة الابتدائية بآران قدم كاسونا باكورة إنتاجه الأدبى وهو مسرحية الحورية الهاربة وذلك عام 1929 التى نال عنها أعلى الجوائز المسرحية فى ذلك الوقت وهى جائزة لوب دى فيجا.

سعيدة بمراكز التدريب وحزينة على مسرح المنيا

مروة فاروق: حان الوقت لكى نمسرح الإنسان

عندما التقينا بابنة الصعيد مروة فاروق لنتحاور معها عن المسرح طلبنا منها ان تعرف نفسها لمن لا يعرفها وهنا انطلقت قائلة ...

ابدأ من أول مرة دخلت فيها الى المسرح ، كنت بالصف الثالث الابتدائى ، ذهبنا مع المدرسة لمسرح المحافظة بمدينتى المنيا، كان هناك عرض لفرقة ألمانية ..دخلت الى المسرح ولم اخرج منه الى الآن ، جلست مشدودة أشعر أن حدثا جليلا سيحدث على هذه الخشبة ، كان الممثلون يصطفون بالخارج بعد انتهاء العرض ، أسرعت الى الاقتراب منهم وملامستهم، أحسست أن أمامى كائنات أخرى غير البشر ..كم كان خيالى حافلا منذ طفولتى بالصور الخيالية ، أحلم أن أؤلف شخصية مثيرة ك(أليس) وأغدو مؤلفة عظيمة..كنت ارسم وأغنى وارقص ، أشارك بكل الأنشطة الفنية بالمدرسة، كان الفن اكبر واهم علاقة أقيمها فى الحياة..

• ومتى بدأت رحلتك مع الكتابة؟

فى المرحلة الثانوية عرفت أنى شاعرة، اكتشفت قصائدى ، كان ذلك اسعد من حصولى على اعلى مؤهل..خلال مرحلتى الجامعية قابلت أستاذى الأديب مصطفى بيومى ، حينها عرفت ماذا تعنى قصيدة ..ماذا تعنى كتابة ..ما هى اللحظة الدرامية ..كيف يفكر الإنسان .. كيف تلامس الأشياء وتحسها .بعد تخرجى فى كلية التربية النوعية شعبة موسيقى طلب منى المخرج(ماهر بشرى) التأليف للطفل فى مسابقة المسرح لطلائع الشباب والرياضة ، تميز النص وحصل على جائزة التأليف المسرحى واستكملت تجربتى للأطفال إلى الآن ، اكتب وأخرج ، خاصة بالتربية والتعليم واهتممت بورش التدريب تعويضا عن الدراسة الأكاديمية. تقابلت مع الفنان المخرج (أحمد عبد الوارث) وطلب منى أيضا كتابة نص لنوادى المسرح وتعددت نصوصى وتجربتى معه بالنوادى ، كما أتاحت لى تجربتى مع (أحمد عبد الوارث) فرصة للتعارف على زملاء آخرين من المخرجين والفنانين فكتبت ل (رائد أبو الشيخ) وجاءت نقطة لقاء هامة حين تقابلت مع صديقى الفنان (حمدى طلبة) ، اكتسبت مساحات أكثر اتساعا فى الحياة والفن ، وبرغم أن إنتاجى معه كان فى مجال الطفل إلا أنه دربنى إبداعيا بلا ورش رسمية أو معاهد تمثيل. كنت ومازلت محظوظة بالثراء الإنسانى بحياتى ، أهدتنى الحياة قلوب إنسانية عظيمة تهدى لروحى الإبداعية مدادها ..فمن أهم موارد المدد الفكرى الإبداعى انضمامى لورشة الشاعر(جرجس شكرى)، حينها كنت استكمل محاولاتى المسرحية بنوادى المسرح ..كان جرجس شكرى نقطة فارقة ، درست بورش المسرح فى عدة أماكن ، الثقافة ، والجزويت (بمدرسة المنشطين) الى جانب التدريب الذاتى بالإنصات لكل مبدع أضاف واثرى الفن.. استكملت فى ذلك الوقت إبداعى مع النوادى، حين فاز نصى (جنون عادى جدا)بمسابقة النص القصير بإدارة المسرح شعرت بالزهو والرضا وبيد تساندنى لأكمل تجربتى.

• وماذا عن مروة فاروق المخرجة ؟

لأنى منذ صغرى أغوص فى الفن وأستنشق وجودى منه دفعنى ذلك لتجربة الإخراج حيث اتساع المساحة وامتداد الفضاء الإبداعى ، تقدمت لتجارب مختلفة..أخذت خطوات أوسع فشاركت بمهرجان المخرجة المسرحية للدورتين التى أقيمتا له واعتمدت كمخرجة..كما انى خضت تجربة الفرق المستقلة، وعرضت بمهرجانها بمركز الإبداع كان ذلك بالتعاون مع أستاذ محمد عبد الخالق الذى شجعنى على قيادة فرقتى والقيام بالتجربة .

• وكيف تقيمين تجارب نوادى المسرح ..البداية وحتى الان ؟

حين شاركت بنوادى المسرح لأول مرة عام 2001كان ذلك بالتأليف قبل الإخراج ..كانت الحركة المسرحية نشطة خاصة بمحافظتى المنيا ..وكذلك باقى المواقع الثقافية

كان دوما لدينا جديد ..هناك محاولات وتجارب ..ودماء جديدة تضاف لشرايين الحياة المسرحية..الى عام 2005هذا التاريخ المؤلم ..الذى شعرت بعده بأن الحياة لم تعد كما كانت وأن ما فقدناه لن نعوضه بسهولة.وبرغم نشاط القيادات الجديدة صرت أتساءل لماذا يضعف إنتاجنا المسرحى بهذا الشكل؟أصبحت المواقع لا تنتج إلا القليل من العروض الجيدة ، ولم تظهر أسماء مبدعين جدد. وعندما فازت نوادى المسرح بعرض التجريبى (كلام ف سرى)اخراج (ريهام عبد الرازق) كانت مفاجئة ونصر وتعويض لمسرح الثقافة الجماهيرية ، لكن لماذا تجربة واحده ، ماذا بعد ، لم يتكرر هذا النجاح ، ولم يجتهد أى منا ليتسلم التفوق عن ريهام ليكمل ما بدأت النوادى تحققه لتجربتها المحترمة منذ أن بدأها د. عادل العليمى رحمة الله .

• كيف تقيمين أحوال مسرح الثقافة الجماهيرية ؟

أجمل ما أراه حاليا وأتابعه تجربة (مراكز التدريب المتخصصة)التى بدأت ببنى مزار –بورسعيد –الفيوم ..عندما تابعت فكرة جمع التراث لفرقة بنى مزار وشاهدت إنتاجهم الثقافى ابتهجت روحى، كما ذهبت لمركز (أبو قرقاص) وشاهدت إنتاجهم ، منطقة التراث ثرية وتستحق ان يلتفت مبدعونا وأساتذتنا لرصد وجمع وإنتاج الجديد لمادة التراث الثقافى الفنى خاصة ، ولكن ليس معنى هذا أن نستبدل تجربة بأخرى ، علينا أن نضيف لتجاربنا ، ونستكمل ما بدأناه ، المسرح عموما يفقد جمهوره حاليا ، قد يرجع ذلك الى فقد الناس للمتعة والبهجة المنشودة للذهاب الى المسرح ، جمهور الثقافة الجماهيرية هو مبدعيه ، وذويهم ، لذلك نرى ان كثير من الفرق تتوقف ، وهذا مؤشر سلبى ليس مهما أن تكثر المهرجانات ولكن المهم ان تكثر التجارب لننتقى منها الأجود ونجدد فى تجاربنا .ونطور من آلية النوادى ، ونبحث عن العناصر الموهوبة لتدعم بالدراسة .

• وكيف تقيمين تجارب وأحوال مسرح الدولة وهل لعب دورا فى النهوض بالحركة المسرحية ..؟

أكثر ما اسمع به المهرجانات ، تحتشد مسارح الدولة بالمهرجانات ، دون مكاسب فنية حقيقية ، ولو ظلت حركتنا دائرة فى محيط الاحتفالية لقيمة غائبة، فلا اعرف ماذا سيكون مكسبنا والى متى سنستمر؟

• هل يعانى المسرح المصرى من أزمة نصوص حقيقية ؟

أنا كاتبة مبتدئة ، وأرى أنى وجيلى تأخذنا أفكار جميلة لكن لا نصل الى العمق ، نحن لم نتميز بعد ، لأننا فى واقع يهمش أدوارنا ويتظاهر بحرية تعبيرنا ، فكثير من نصوصنا لم تستكمل رؤيتها ، ومازلنا نلعب فى منطقة الشكل ، أميل أنا للعبثية، ويميل آخرون للتراث ، بحثا عن ملاذ ، أما الواقعية فتقدم بمباشرة قاتلة ، الى جانب الكتابة المنمقة السخيفة التى يفرض أصحابها وعيهم ويتجملون بالثقافة ، نحن نخطف الأفكار بسرعة ، او تأخذنا حالة شعورية، نتماهى فيها ، كما أننا متوغلون فى محيط مغلق على أنفسنا بشكل يحدد قضايانا ..ويكرر الأفكار.

• برأيك ..ما هى أهم القضايا المسكوت عنها فى المسرح المصرى ؟

غياب وعى الإنسان بذاته ، نحن أشبه بشخصيات تيشكوف (فى وفاة موظف) شخصيات تقتلها الحيطة ، والحرص على البقاء حيا ، بعيدا عن أى موقف ، نحن لا نملك مسرحا فاعلا، نحاول أن نواكب حركات المسرح الحديث فتخرج قوالب دون مضامين ، ثم تهاجم محاولاتنا التى لم تكتمل ، بسلطة وعظية لا ندرى من أين دست انفها، ولا نواجهها لأننا بالفعل (مش قدها)، نحن نطرح تجارب الأخرين بشكلها ، دون أن نتفهمها ، نتعلق بظاهرة المسرح دون معايشة ، نتهالك حول قضايا تافهة نطلب إيقاف عرض لآنه جرئ..وكان أولى أن نوقفه لأنه غير فنى ، ولأنه غير صادق ، و يتفه عقلى .

سافرت بالخارج ، طليت على الواقع من زاوية بعيدة، عايشت أجناسا مختلفة وعقائد مختلفة ، شعرت بالإنسان المجرد ، عرفت أن القيمة فيه، ولذلك علينا أن نجادله هو ، نمسرحه هو، و بعمق ، ومن خلاله تتصاعد كل زوايا الحياة وأسئلتها وجدها وهزلها.

• كيف تقيمين المسرح فى المنيا (التجارب / الصراعات / الأزمات والانجازات) ؟

المنيا ..مدينتى الحبيبة المؤلمة، تقلصت العروض بالمنيا، بتقلص التجارب والمحاولات، لا ادرى من المسئول عن ذلك ، كان لقومية المنيا بروزها، ونجاحتها المتميزة، كما كانت النوادى تتخذ مواقع الصدارة بفنانى المنيا ، تقلص الدور الآن على مراكز التدريب ، أنا معجبة بالفكرة جدا ، لكن ليس معنى هذا أن نوقف باقى تجاربنا ، أو نترك بصماتنا لتمحى .

خاض مبدعو المنيا مواقف كثيرة دافعوا عن مواقعهم ، البعض أنشأ مسرحا على نفقته (بنى مزار) البعض جال لأبعد المراكز لتنشيطها وإقامة تجارب محترمة بها (أحمد عبد الوارث) وتجاربه بمغاغة وديرمواس، أنشئ بالمنيا مراكز وبيوت عدة نشطت لفترة ثم توقفت، لا ادرى من المسئول عن ذلك ، هل هو تقصير المبدعين وانشغالهم بخلافاتهم الشخصية ، وتحويل أى اختلاف فنى لموقف واختلاف شخصى ، ام المسئولية تقع على قيادات الثقافة التى ربما لها مشاريع جديدة

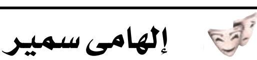
هل يعقل أن يظل مسرح ثقافة المنيا المحاط بأعمدة أسمنتية وأسياخ حديد، يظل منذ سنين بلا انجاز بلا استكمال لمشروع البناء، نحن طرح هذا التساؤل كل عام وفى كل مناسبة، وقدمنا أسئلة واستفسارات للمسئولين ولم يتحقق الطلب الملح

• حدثينا عن تجربة شباكنا ستايره حرير، وماذا يعنى لك ترجمة احد نصوصك للانجليزية ؟

(شباكنا ستايره حرير) وجع أنثوى ، يلعب بدلالات الأغنية الرومانسية للمبدعة شادية ، يتولد الصراع الدرامى من اختلاف الدلالات المرتبطة بأذهاننا عن الأغنية ، فالشباك الذى ستايره حرير ، يحبس شخصياته الأربعة ، ويعوق الطفلة عن الطيران ، وتظل حبيسة جدتها وأمها وخالتها، ترث وحدتهم وعجزهم ، هذا النص مكتوب من عدة سنوات ، وعندما عرفت بمسابقة كاتبات البحر الأبيض المتوسط التى أقامها فورم مكتبة الإسكندرية..قررت الاشتراك به ، عندما أعلنوا نتيجة اختيار النصوص الفائزة بالترجمة ووجدت نصى فائزا، طرت من الفرح ، وربما أشعر الأن بالرغبة فى ملء أوراق الدنيا بالكتابة.

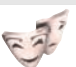
• وماذا عن تجاربك القادمة؟

اعد الآن عملا للأطفال مسرحية (الأمير السعيد)المأخوذة عن قصة خيالية ل(ايفا ويجسترو) سيتم عرضها بعدة أماكن وهيئات ، أقوم حاليا بورشة الأطفال ، مع المجموعة التى ستقدم العرض..أتبع منهج اللعب الذى درسته على يد المخرجة الأسبانية (بيبا خوستيفو).


إلهامى سمير



مسرح المنيا عبارة عن أعمدة أسمنتية وأسياخ حديد

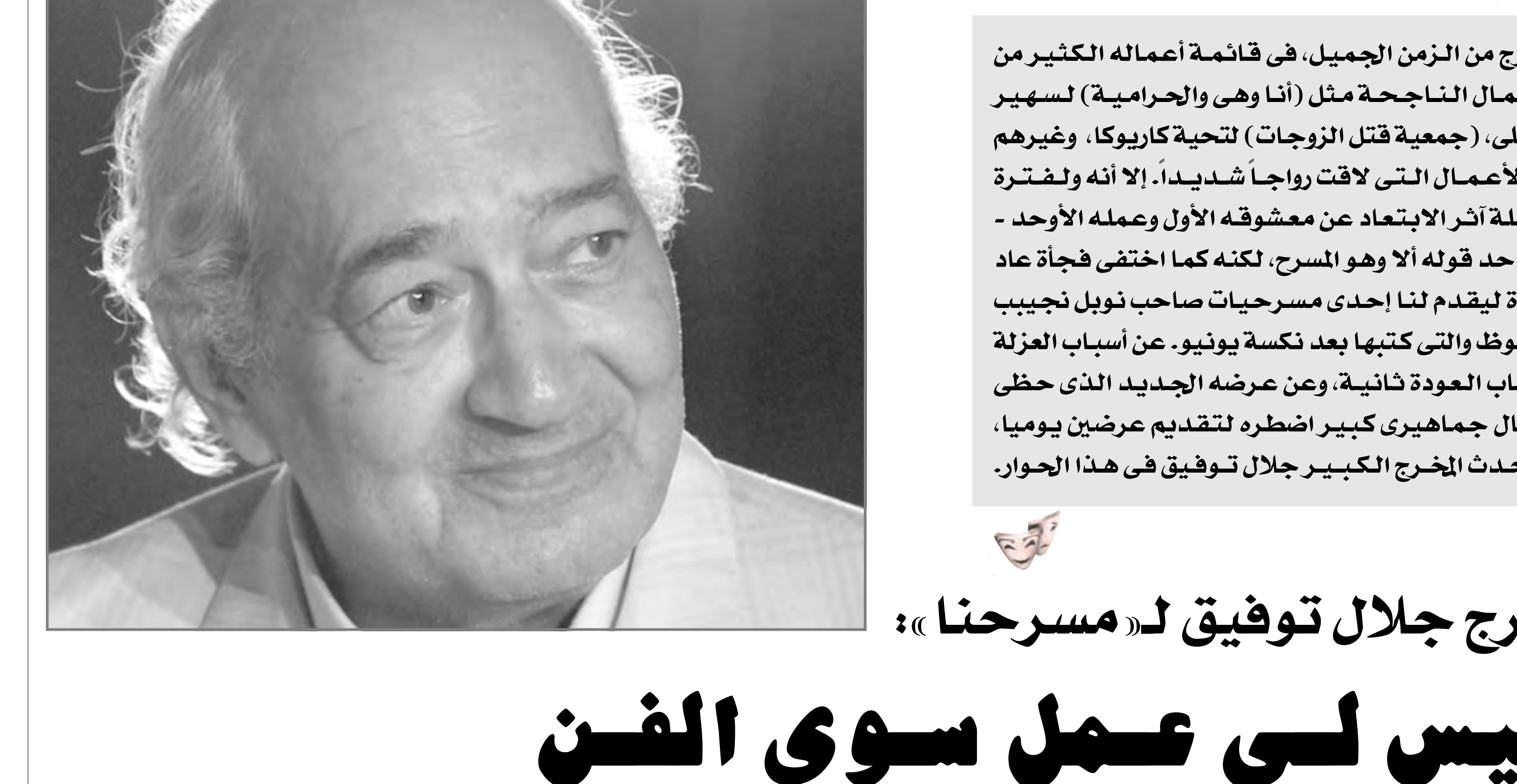




المبدعون انشغلوا بخلافاتهم الشخصية بعيداً عن جوهر الفن

• افتتح د. أحمد مجاهد رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة الدورة الرابعة لصالون الخريف الثقافى بالإسكندرية.





مخرج من الزمن الجميل، فى قائمة أعماله الكثير من الأعمال الناجحة مثل (أنا وهى والحرامية) لسهير البابلى، (جمعية قتل الزوجات) لتحية كاريوكا، وغيرهم من الأعمال التى لاقت رواجاً شديداً. إلا أنه ولفترة طويلة آثر الابتعاد عن معشوقه الأول وعمله الأوحد - على حد قوله ألا وهو المسرح، لكنه كما اختفى فجأة عاد فجأة ليقدم لنا إحدى مسرحيات صاحب نوبل نجيبب محفوظ والتى كتبها بعد نكسة يونيو. عن أسباب العزلة وأسباب العودة ثانية، وعن عرضه الجديد الذى حظى بإقبال جماهيرى كبير اضطره لتقديم عرضين يوميا، يتحدث المخرج الكبير جلال توفيق فى هذا الحوار.



المخرج جلال توفيق لـ«مسرحنا»:

ليس لى عمل سوى الفن

• حدثنا أولاً عن أسباب الابتعاد الطويل والعودة المتأخرة؟

- ابتعادى كان لظروف خارجة عن إرادتى، ففى ظل تراجع أحوال المسرح وانحساره آثرت الانتظار، تهيباً من المشاكل التى تواجهك من النزول من البيت والذهاب للمسرح فى ظل أزمة المواصلات حالياً، إضافة إلى أن الجمهور نفسه عزف عن مشاهدة المسرح فى ظل اتساع الاختيارات أمامه من القنوات التى تعرض له الكثير من الأفلام السينمائية وهو يرتشف كوب الشاى، لكن الحمد لله الذى أكرمنى بهذه المسرحية الرائعة بطولة ابنى ياسر جلال، وتدفق عليها الجمهور حتى أننا نقدم يومياً عرضين متتاليين وهى سابقة لم تحدث فى المسرح المصرى.

• هل سبب العودة تشجيع ابنك الفنان ياسر جلال؟

- لا والله، لكنى ليس لى عمل آخر سوى الفن ولو توافرت الظروف الجيدة بالمسرح سأقدم عملاً كل يوم، إلا أننى حين قرأت هذا النص لنجيب محفوظ أنهيت ترددى، والحمد لله فقد قدم كما أردته.

• ولماذا نجيب محفوظ تحديداً رغم شهرته كروائى لا كمسرحى؟

- هذا النص أعجبنى جداً ووجدت فيه بغيتى، فهو عمل متكامل مكتوب بأسلوب مسرحى، ويعالج مشاكل مصر فى فترة الستينيات بأسلوب الرمز وقد قصدت ذلك، ولأنه نص لنجيب محفوظ لم أتدخل فيه مطلقا وقدمته كما هو، والحمد لله فقد وصل للناس.

• ترى لماذا لم تأخذ نصوص محفوظ المسرحية حظها من الشهرة؟

- نجيب محفوظ لم يكتب سوى بضعة نصوص مسرحية لا تزيد على سبعة وكون هذه النصوص لم تأخذ حظها من الشهرة فذلك لأنها لم تقدم مسرحياً بشكل جيد، ولم يلق النقاد بالضوء عليها.

• هل قدم هذا النص (النجاة) قبلاً؟

- يقال أنه قدم مرة واحدة فى الستينيات لكنى لم أره، إلا أن إعجابى به جعلنى أتحمس لتقديمه وتحمل المشاكل والصعاب مع ورثة محفوظ.

• هل قصر زمن العرض المسرحى راجع للنص أم لعدم تحمل الجمهور للعروض الطويلة؟

- النص هو من حكم زمن العرض لأننى كما قلت قدمته كما هو ولم أتدخل فيه مطلقاً، وما أضفى على النص متعة مضافة هو الرمز الذى يزخر به والذى يستوقفك عند نقاط معينة لتفكر فى مقصد الكاتب.

ابتعدت عن المسرح بعد تدهور أحواله

• الملاحظ أن الرمز فى مسرح الستينيات كان أعمق وأقوى بينما اختفى الرمز حالياً تقريباً؟

- فترة الستينيات لم يكن بها حرية كما ينبغى، وبالتالى كان الرمز تحايلا لتمرير ما يريد الكاتب قوله، فلم يكن باستطاعة أحد نقد النظام أو مجرد الإشارة إليه.

• ولكن مسرحيات مثل (سكة السلامة) و(السلطان الحائر).. كان الرمز فيها يشير لعبد الناصر نفسه؟

- هذه كانت التأويلات للنصوص ولكن الآن لم يعد أحد بحاجة لمثل ذلك.

• إذن فقد قضى مناخ الحرية الحالى على الرمز؟

- ربما، ولكن هناك سبب جوهرى وهو أن المسرح نفسه تراجع وبصورة ملحوظة ويحتاج لدفعة كبيرة ليعود كما كان فى فترة الستينيات التى كانت فترة ازدهار مسرحى حقيقية.

• قلت أن هذا النص يعالج مشاكل مصر فى الستينيات، فماذا أضفت إليه من رؤية ليناسب الوقت الحالى؟

- هذا النص يصلح لكل زمان ومكان، وما فعلته أنت أضفت إليه المزيد من الرمز ووضعت أغنية لم تكن به إضافة لرقصة تانجو جميلة.

• ألم تخش أن يقال أنك اخترت ابنك لدور البطولة؟

- دعنى أسألك لو لم يكن ياسر جلال هو من قام بهذا الدور فمن؟ ولقد أداه باقتدار ليس لأنه ابنى، أما عن ما يقال فمادمت أقدم عملا سليما ونظيفاً لا انشغل به، وأترك لكم الحكم كصحفيين ونقاد.

الحركة المسرحية متخلفة!

• كيف ترى الحركة المسرحية حاليا؟

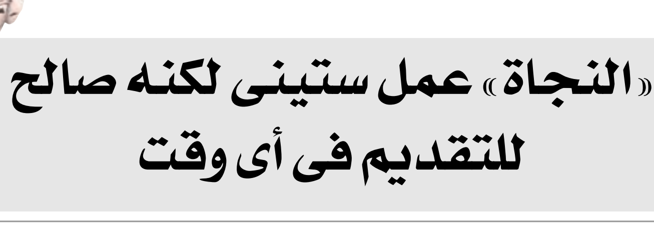
- الحركة المسرحية الآن متخلفة جداً وتعانى بشدة، لا شك أن منافسة الفضائيات أزمة كبيرة وبالتالى فعليك أن تجذب الجمهور بعرض ممتع وأزعم أن هذا العرض كذلك.

• إذن فقل لنا ما هى المعادلة التى تجذب الجمهور للعرض المسرحى؟

- أنا مخرج يجيد عمله، قادر على تقديم مسرح حقيقى وتلمس عيوب عرضى وتلافيها.

• فى محاولة من مسرح الدولة لجذب الجمهور لجأ مسؤلوه لإنشاء قسم للتسويق فما رأيك؟

- لا.. لست أنا من سيأتى بالجمهور ولكن هو من ينبغى أن يأتى إلى ولن يفعل ذلك إلا إذا استحسن عروضى وسمع ممن شاهدوها قبله ثناء عليها.



«النجاة» عمل ستينى لكنه صالح للتقديم فى أى وقت

• الملاحظ حاليا أن كثيراً من شباب المسرحيين يدخلون المسرح كمحطة وينتظرون فرصة ليثبوا للسينما أو الفيديو فماذا تقول لهم؟

- أقول لهم اهتموا بالمسرح لأنه فن خالد، وليسوا وحدهم المسئولين عن ذلك فلن يهجر المسرح أبناؤه. بينما هم الآن يعانون من مشاكل جمة أقربها إذا أراد أحدهم تقديم عرض مسرحى فأين يقدمه!

• ربما لذلك لجأ بعض شباب المسرحيين للبحث عن أماكن بديلة فيما عرف بمسرحة المكان؟

- هذه الأشكال لم تضف شيئا، المسرح هو المسرح وليس شيئاً آخر، وهذه الأشكال المسرحية الحديثة التى لجأ إليها الشباب لم تصلنى كمتفرج وبالتالى فهى غير مؤثرة.

• هناك أيضا ظاهرة المخرج المؤلف التى ظهرت فى المخرجين الشباب؟

- أنا لا أدرى ما هو السر وراء إصرار بعض المخرجين على التأليف، فالنصوص موجودة وكثيرة، ولو قرأوا لوجدوا نصوصاً كثيرة تتفق مع أفكارهم، ولكن أن يقوم المخرج بالتأليف فهذا خطأ.

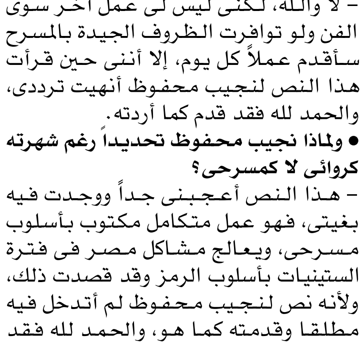
• أخيراً هل لدى المخرج جلال توفيق مشروع عرض مسرحى مستقبلى؟

- أتمنى ذلك خصوصا وليس لى من عمل سوى المسرح، لقد كنت آخر من قدم للنجمة الراحلة (تحية كاريوكا) عملا مسرحيا هو «جمعية قتل الزوجات» والذى قدم فى الإسكندرية ونجح نجاحاً كبيراً، ولم أكن أعلم بكل هذا الحب الذى يكنه الجمهور لها.

• هذا العرض لم يسجل تليفزيونيا فلماذا؟

- لأنه قدم فى الإسكندرية، وحين عدنا للقاهرة انشغل أعضاء الفريق ولم أستطع تجميعهم ثانية.

محمد عبد القادر



• تقدم أكثر من 6 مخرجين بمشاريع نوادى إلى قصر ثقافة الجيزة لبدء البروفات حتى يتسنى لهم تجهيز العروض قبل المشاهدة والتى تحدد لها يناير القادم ومن المخرجين منير يوسف وحازم الصواف وعمرو حسان.

• كانت بدايته المسرحية حينما أنشأ فرقة مسرحية من الأطفال أطلق عليها اسم الطائر الأحمر وكان ذلك بقصد شغل وقت الفراغ، وكان يقوم هو بالتأليف والإخراج.

عالم «سليم كتشنر» المسرحى.. فى مختبر اتحاد الكتاب!

الكاتب المسرحى «سليم كتشنر» حل ضيفاً على الندوة التى نظمتها شعبة المسرح باتحاد الكتاب فى إطار برنامج «شخصية الشهر».
أدار الندوة المشرف على الشعبة الكاتب والناقد د. محمود نسيم وشارك فيها د. سيد الإمام والناقد أحمد خميس

د. نسيم تحدث فى بداية الندوة واصفاً كتشنر بأنه أحد الكتاب الفاعلين فى المشهد المسرحى منذ بدأ مخرجا عام 85، قبل أن يتفرغ للكتابة.

د. سيد الإمام بدأ رصده لعالم كتشنر المسرحى قائلاً إنه لم يهتم فى بداياته بتقديم نص قابل للنشر، بقدر تركيزه لتقديم نص صالح لخشبة المسرح، وأشار د. الإمام إلى فترة عمل كتشنر مع عباس أحمد فى العريش كنموذج، حيث أقاما لمدة عام مع القبائل فى العرضين لاكتشاف الثقافة المحلية، والعادات والتقاليد السائدة هناك.

وتابع: أعمال سليم يمكن تقسيمها لمرحلتين الأولى تبدأ فى منتصف الثمانينيات حين حاول التعلق بآخر عربة فى مسرح عربى مؤسس لدعاوى الأصالة والتجريب فى المسرح العربى، ثم مالبث أن جرى عليه ما جرى على زملائه الكتاب بنفس القوة التى دخل بها لهذا التيار، فبعد أعماله «حق عرب، الأراجوز، العربة» التى قدمت عشرات المرت.

واستطرد: بعدها وصل سليم لحالة النضوج وعاد للقوالب الغربية فى أعمال مازالت الأرض تدور، الضفة الأخرى، آكلى الحشرات، وجميعها لا صلة له إطلاقا بمرحلة الفوران.

ويفسر سيد الإمام الفكرة بقوله: ليس الأمر انحرافات مفاجئة فقد شمل التحول هذا الجيل حتى يوسف إدريس، محمود دياب، بمجرد اكتشاف حجم الزيف والأوهام فى دعاوى التأصيل، لأنها ببساطة تقوم على فرضية خاطئة لكنها مغرية وهى أن هناك ثوابت لدى الشخصية القومية وهذا خطأ بالطبع لأن الشخصية هى نتاج تفاعل بينها وبين المتغيرات.

د. سيد الإمام:
كتشنر تعلق بآخر عربة فى قطار «الأصالة والتجريب».. وقفز منه بعد النضوج

ويصل سيد الإمام للمرحلة الأحدث فى كتابات سليم كتشنر ويمثلها نص (الضفة الأخرى) حيث يرى أن كتشنر التقط قضيتين ومزج بينهما مزجاً غريباً وخطيراً فى نفس الوقت.

ويشير سيد الإمام إلى أن نص (الضفة الأخرى) ينتمى لمرحلة ما بعد الحداثة التى سادت فى أوروبا بعد فشل ثورة اليسار فى فرنسا عام 1968، وامتد هذا الفشل إلى باقى دول أوروبا ليتصاعد تيار المحافظين الذى بدأ بتحالف مارجريت تاتشر رئيس وزراء بريطانيا الأسبق مع ريجان الرئيس الأمريكى الأسبق وهذه الأحداث ولدت نوعاً من الفنون الجديدة نتجت عنها نهاية الحلم بتطور الإنسانية وتشكيك كامل فى إمكانية ارتباط الإبداع بهذه الثقة.

ويحلل د. سيد الإمام النص فيذكر أن سليم كتشنر استخدم التكنيك السينمائى بشكل رائع رغم إمكانية الاستغناء عنه فى الثلث الأول من النص.

وتحدث الناقد أحمد خميس ليشير إلى نصوص سليم كتشنر الحديثة (آكلى الحشرات)، (لو كان قلبى معاك)، (عنتر زمانه) متوقفاً عندها قائلاً: سليم لا يعيد إنتاج التاريخ لكنه يفكر «الآن وهنا» فى مناقشة الوضع المتردى، وتجده دائماً مهموماً بالعصر وما وصل إليه المجتمع المصرى من ترد وكيف يتصرف أبناء الشعب مع لقمة العيش. فتجده – يضيف أحمد خميس – فى (لو كان قلبى معى) يستحضر شخصية شاعر كبير مثل عنترة فيجرده من التاريخ والشعر ويرينا كيف سيكون تصرفه مع المشاكل الكبيرة، مثل المستشفيات، الكافتيريات، الحدائق العامة، موضوعات تبدو عادية لكنها عميقة فى تحليلها اللحظة الآنية.

وفى (آكلى الحشرات) يرصد نوعاً من الناس يعتمد فى طعامه على الحشرات ليستكمل دورة حياته فى إشارة لطائفة من الشعب أصبحت تبحث فى القمامة عما يسد جوعها.

أضاف: المؤسف أن هناك كتابات وأفكار متطورة تماماً تراهن على العصر واعية بآلية الكتابة على خشبة المسرح ولكن المخرجين الجدد الجادين منهم ينأون عنهم مفضلين اللجوء لنصوص من تأليفهم أو من الأدب العالمى.

أحمد خميس:
لا يعيد إنتاج التاريخ لكن يفكر «الآن وهنا»..

محمد عبد القادر

فى مؤتمر صحفى بـ«العائم»

شادى سرور يطلق النسخة الثانية لورشة حلم الشباب.. «الانصهارية»!

عقد المخرج شادى سرور مدير فرقة مسرح الشباب مؤتمرا صحفيا الخميس الماضى للإعلان عن تفاصيل ورشة حلم الشباب الثانية افتتحت عقبه مباشرة مسرحية "شيزلونج" نتاج الورشة الاولى التى أقيمت فى الفترة من يوليو وحتى اكتوبر الماضى، إخراج محمد الصغير وبطولة مجموعة من شباب الورشة

سرور أشار إلى أن الورش التدريبية هى حق أصيل لفرقة مسرح الشباب وبند من بنودها، مؤكدا أن هذا البند لم يحدد شكلا عاما لهذه الورش. وأضاف: برنامج مسرح الشباب يتضمن عشرة عروض مسرحية على مدار العام سبعة منها يقوم ببطولتها فنانو الفرق والثلاثة الباقية نتاج الورش التدريبية.

وقال شادى إن الورش متاحة لأبناء الفرقة أو خريجى و طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية دون خوض الاختبارات التى يدخلها الشباب من خارج البيت الفنى والمعهد.

وأضاف: الهدف من الورشة انصهارى لأنها ورشة ارتجالية تعتمد على العمل من خلال فكرة محددة والتدريب على الارتجال على مستوى الكلام والإحساس والموسيقى واستخدام الاكسسوار وكل مفردات الحالة المسرحية. وذكر شادى أن الورشة تضم مجموعة متميزة من المتدربين وهى حالة فنية رائعة، تتيح الفرصة للمتفرج فى النهاية للاستمتاع بالعرض المسرحى والحالة التى تتعامل مع الفطرة الآدمية، مضيفا أن أى إنسان إذا ترك فى مكان خال تماما من البشر وتوفرت له مفردات الحياة من طعام وشراب وغيره، سوف يرتجل ويعيش ولن يخطىء.

واستطرد: هناك نوع من التطوير فى فكرة الورشة فى صورتها الثانية حيث يشارك فى التدريب د. علاء قوقة للالقاء والفنان كمال عطية لتدريب الممثل وفاروق جعفر للرقص وكريم عرفة تدريب سولفيج بالاضافة إلى ورشة إخراج جديدة يقوم بالتدريب فيها المخرج هشام جمعة مدير فرقة المسرح الحديث وناصر عبد المنعم مدير فرقة الغد القومية للعروض التراثية وهشام عطوة مدير فرقة الطليعة.

هنأ الفنان كمال عطية صناع التجربة والمتدربين الجدد، وأشار إلى أن فكرة الورشة استهوته إلى حد كبير لأنه عندما كان عضوا فى فريق المسرح بجامعة الإسكندرية لم تكن هناك فرصة للموهوبين.

وردا على أسئلة الصحفيين حول أسماء مخرجى عروض الورشة القادمة والمعايير التى يتم بها اختيارهم قال سرور إن العرض الثانى نتاج هذه الورشة سيكون من إخراج عمرو سامى عبد النبى والورشة الثالثة سيخرج عرضها كمال عطية.

وردا على سؤال آخر عن إمكانية مشاركة المتدربين فى ورشة الإخراج فى إخراج العروض المسرحية، علق شادى سرور بأنه ليس شرطا أن كل أعضاء الورشة يتحولوا إلى نجوم أو مخرجين لأن من أهداف الورشة أيضا خلق متفرج ومتابع جيد للمسرح خاصة وأن مدة الأربعة أشهر الخاصة بالورشة ربما تكون فترة جيدة لاستيعاب الفكرة والارتجال وتدريب الممثل ولكنها غير كافية على الاطلاق لتدريب متكامل على الإخراج المسرحى.

جانب من المؤتمر الصحفى

قوقة وكمال عطية ينضمان لفريق التدريب فى الورشة..
وكلمة السر «الارتجال»!

على رزق

• يستعد المخرج وليد محمد لبدء بروفات العرض المسرحى على الزئبق للكاتب يسرى الجندى وذلك لإدارة المعادى التعليمية للمشاركة فى مسابقة الفنون المسرحية ومهرجان الكاتب المسرحى المصرى.

الأيام السبعة ..

عرض يخاطب العقل ويفجر الضحكات

"مسرح بلا إنتاج "ذلك هو العنوان الطموح الذى اختاره " مهرجان التذوق لنفسه، مستهدفا تشجيع هواة الفن المسرحى على ممارسة اللعبة بأقل تكلفة ممكنة ، وذلك بالاستعاضة عن فقر المادة بفائض الخيال ، حسب تعبير المخرج جمال ياقوت ، مدير قصر التذوق بالإسكندرية وصاحب فكرة المهرجان . مستعيدا بذلك قيم وتوجهات المسرح الفقير، وهو ما يتيح –بغير شك –الفرصة أمام هواة المسرح للعمل فى ظل أية ظروف إنتاجية ، ويحثهم على التحدى والابتكار واكتشاف طاقات الخلق الكامنة فيهم ، وهو توجه أحسبه ملائما جدا لاقتصاديات الكثير من البلدان الفقيرة ، فضلا عن كونه محفزا على الإبداع وتحرير الخيال وموجها – كذلك –إلى المضى رأسا نحو جوهر العملية المسرحية ، باعتبارها خطابا اجتماعيا فى الأساس ، تتوسل ، فى سعيها للتفاعل مع مجتمعها، بالجمال وهو ما يمكن أن يتحقق بوسائل وأدوات شتى ، ويبقى العنصر الأساسى فيها والذى لا يمكن الاستغناء عنه هو الإنسان المبدع نفسه وطاقاته الخلاقة ..

الأيام السبعة ، هو أحد العروض المشاركة فى المهرجان ، النص لعلى عبد النبى الزيدى ، دراماتورج وإخراج إسلام عوض .. وقد نجح العرض فى تقديم بنية " أليجورية " أمثولة كلية ، وفى ترجمة أخرى للمصطلح قيل " التمثيل الكنائى " وهى بنية استعارية شاملة تحيل عن طريق هذا التمثيل الكنائى إلى شئ ، بنية ، منظومة ، خطاب ، خارجها . ولا يمكن فهمها على النحو الصحيح ، أو تبريرها إلا بردها إلى الأصل الذى ماثلته ومثلته .. ومن خلال بنية نص عرض "الأيام السبعة " يمكن لأى متابع للخطاب الأمريكى (والاستعمارى عموما) وتناقضاته فى تعاطيه مع منطقتنا العربية تحديدا، أن يكتشف دون أن يبذل الكثير من الجهد ، ما تمثل له بنية العرض أو ما تنوب عنه من خلال طرحها الأمثولى . وقد بدأ العرض بأخوين يعيشان معا فى غرفة فى بيت فقير ،هو كل ما ورثاه تقريبا عن العائلة والأب الراحل ، ويبدو أن غياب الأب بالإضافة إلى الفقر الذى أورثهما الخوف أيضا ، وهو ما جعلهما فريسة سهلة لزائر غريب ، فهما يرتعبان من طرقات على الباب ، يطرقها هذا الزائر ثم يختفى ، هذا الخوف الذى يصل إلى حد الرعب هو ما سهل دخول الزائر الغريب إلى البيت دون مقاومة ، ليقدم نفسه إليهما باعتباره " الطاهى " وقد جاء من أجل خدمتهما ، حاملا حقيبة بها أطعمة ، وحاملا كلبه أيضا ، كلبه الحبيب ، الذى لا نراه ولكن من خلال الحوار وحركة الشخصيات نعرف إنه كلب ضخم ومخيف ، دلف إلى المطبخ (الجزء غير المرئى فى الفضاء المسرحى) ثم تناول سما – كان الأخ الأصغر يحضره للتخلص من الفئران – فمات .. وبناء على ذلك يفرض هذا الزائر الغريب الحداد على الأخوين لقتلهما كلبه ، ويوقع عليهما عقوبة الصوم عن الطعام لمدة سبعة أيام ، وخلال هذه الايام السبعة يكون هو سيد البيت ،بينما يقومان هما بخدمته ، يعزيانه فى كلبه ، يأكل بينما هم ينظرون ، ويمعن فى إذلالهما بأن يطلب منهما أن يرقصا له وأن يمثلا إلخ .. وتمر الايام السبعة وقد أنهكما الجوع والعطش ثم يأتى وقت رحيله فيترك لهما بعض الطعام الذى يتعاركان عليه ، وأثناء صراع الأخوين على الطعام يعود الغريب ليخبرهما بأن "الكلبة" حبيبة كلبه الراحل ماتت بسبب حسرتها عليه ولذلك فقد قرر تجديد مدة إقامته بينهما . وقد كشف العرض عن الدعاوى والأقنعة التى يختبئ خلفها هذا الزائر والتى بدأها بأنه جاء من أجل إطعامهما فهو " الطاهى " بينما هما لا يأكلان غير الخبز مغموسا فى الزيت ، كذلك دفاعه عن حقوق الحيوان ومدى عطفه عليه .. غيرأن أهم ما يمكن أن نستخلصه من هذا العرض ، ليس هو كشف أقنعة الزائر الغريب ، ذلك المستعمر فى ثوبه الجديد ودعاواه الزائفة ، بل الكشف عن العلل الكامنة فى ذات الأخوين والتى جعلتهما صيدا سهلا لهذا المستعمر، تلك العلل التى بنى عليها احد الكتاب (لعله جلال أمين؟) تحليله لسلوك بعض الدول واستخلص منها فكرته عن "القابلية للاستعمار" .

وقد قدم العرض فى إطار الكوميديا السوداء ،وكان الممثلون (إسلام عيسى فى دور الطاهى) و(محمد رشدى / الأخ الأصغر) و(إسلام عوض / الأكبر) هم العنصر الأبرز، حيث استطاعوا، بما يمتلكونه من حرفية ووعى ، تفسير أدوارهم دون فجاجة ، ودون الوقوع فى المباشرة فى الإشارة إلى ما يمثلونه من معان وخطابات خارجة عن نص العرض ، فنجحوا بذلك فى الاحتفاظ بالمتفرج داخل العرض نفسه ، بإيقاعه المتماسك المشدود والحى الذى نجحوا فى إدارته وتخليقه بحسن إدارتهم وأدائهم للتفاصيل ، وقد كان أمامهم تحد واضح عليهم تجاوزه وهو انكشاف الخطاب الآخر/ الخبئ الذى يمثل له العرض مبكرا ، مما جعل المتفرج يتوقع سير الأحداث وتنامى الحبكة ، وأظنهم نجحوا فى تجاوز هذا التحدى بحضورهم من خلال التفاصيل ، كذلك حافظ (إبراهيم الفرن) باقتصاده فى استخدام الاضاءة ، على تركيز الانتباه داخل بنية العرض ، وهو ما أسهم فى الاحتفاظ بتكتم البنية وعدم فجاجتها فى الإحالة إلى موضوع خارجها ، حيث يؤدى استخدام الإضاءة الملونة –عادة- إلى فضح المعانى وإبرازها مستقلة . وقد اكتفى (الفرن) بلون كشافات الإضاءة الأصفر و مصادر قليلة لإشاعة حالة من الغرابة(جائز) على الفعل ، مع الاقتراب من التعبير –ربما- من مشاعر الخوف ، ، وهو ما ساعد أيضا على التركيز على الفعل المسرحى لاستخلاص معانيه بعقل هادئ وبعيد عن المؤثرات التى قد تشوش على الوعى أو توجهه . ولم يكن ديكور (وليد السباعى) على نفس الدرجة من الانسجام مع العناصر الاخرى ، فهو وإن كان قد حاول الإيحاء بالمكان " البيت الفقير للأخوين " فإنه قد أسرف فى جلب الكثير من القطع التى كان يمكن الاستغناء عن الكثير منها ، كما استخدم مستويين ، كان يمكن الاستغناء ببساطة عن المستوى الأرضى منهما ، وهو ما خصم بعض الشئ من خيال العرض وصورته . ومع ذلك فالتحية واجبة لهذا الفريق الجاد وعناصر المتميزة ، وعلى رأسهم (إسلام عوض) مخرج العرض الذى نجح فى تقديم وجبة فكرية ، كوميدية ، شجية ،وهادئة ، تخاطب العقل ، وتفجر الضحك أيضا ، على حال الكثير من الأوطان القابلة للاستعمار أيا كان لونه ونوعه .

محمود الحلوانى

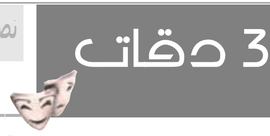
العرض ركز على الفعل المسرحى لاستخلاص معانية بهدوء وبعيداً عن المؤثرات



المخرج نجح فى تقديم وجبة فكرية كوميدية تفجر الضحك على حال الأوطان العربية



• انتهى الباحث والمحلل الموسيقى محمد جمال الدين من دراسة بعنوان «الظلالات الموسيقية والأصوات البشرية فى الدراما المسرحية» ويتناول فيها دور ريتشارد فاجنر فى تفعيل دور الموسيقى التصويرية وأثرها على الدراما المسرحية بين التأليف الموسيقى والإعداد الموسيقى.



- بعد التخرج فى معهد التربية عين كاسونا مدرساً بمدرسة ابتدائية فى وادى أران وهو أحد الأودية الخضراء حيث تفتحت مواهب كاسونا خلال عمله فيه.



تعانق الأجيال فى دعاء الكروان

رسم صورة درامية راقصة

تستمر الفرقة القومية للعروض التراثية فى تقديم إبداعاتها الفنية على ايدى مجموعة من الشباب الطموح والفنانين المهمومين بالتجديد والتطوير وإعادة الجماهير المسرحية التى هجرت عروض المسرح المصرى فى الآونة الأخيرة ، فمنذ تقديم العرض الأول للفرقة (الغولة) للمؤلف بهيج إسماعيل والمخرج مصطفى طلبة وبعده يأتى عرض (الشطّار) للمؤلف السيد محمد والمخرج القدير محمود الألفى وبعدهما العرض المتميز (أوديب وشفيقة) للمؤلف الموهوب أحمد الأبلج ومن إخراج الفنان عاصم رأفت ، تأتى بعدهم ثمرة ناضجة تميزت بها عدة عناصر مسرحية من نص مسرحى تم إعداده عن رواية عميد الأدب العربى د. طه حسين (دعاء الكروان) والتى قدمتها السينما المصرية بنفس العنوان وبطولة سيدة الشاشة العربية الفنانة فاتن حمامة وفارس السينما أحمد مظهر وكان هذا الإعداد المسرحى بقلم المؤلفة الواعية والمبدعة رشا عبد المنعم والتى سبق لى أن شاهدت لها عرضا مسرحيا حصد العديد من الجوائز ولاقى إستحسانا غير مسبوق من الجموع التى شاهدته معى وهو (الطريقة المضمونة لإزالة البقع) .

وهنا فى (دعاء الكروان) نجد أن رشا عبد المنعم لم تتبع قواعد الإعداد المعهودة أوالمعروفة لدى العديد ممن يقومون بالإعداد من حذف شخصيات درامية أو تطوير شخصيات أخرى أو العمل على إنماء الدراما بشكل أفقى قد لا يفيد فى كثير من الأحيان ولكنها تتبع لغة الاختزال والتكثيف اللا مخل والغريب فى الأمر أننا نجد هذه اللغة قد تكون هى نفسها لغة طه حسين مع ما عرف عنه أنه كثير التكرار والتأكيد على الوصف حتى يرسم صورة مكتملة الملامح فتصورت أن هناك ورشة كتابة قد تمت بين رشا عبد المنعم وبين عميد الأدب العربى وقد إتفقا معا على تقديم هذا العمل بهذه اللغة غير المملة وغير المخلة ، ويأتى بعد الثنائى طه ورشا الفنانة الواعدة كريمة بدير ليكتمل الثلاثى الفنى المتفق تمام الاتفاق على تلك اللغة التى يقدمونها سويا حتى شعرت أن طه حسين يتعانق مع أحفاده عناقا فنيا تذوب فيه الفوارق العمرية والثقافية بل وتتفق فى الأساليب الفنية المختلفة فكريمة بدير مصممة رقص وراقصة باليه وقامت بإخراج (دعاء الكروان) بمنهج يتفق مع فكر د . طه حسين ورؤية رشا عبد المنعم الدرامية لتقدم لنا فى النهاية صورة درامية راقصة تنقل لنا فكرة مركزة عن كل الذى كتبه طه حسين وعما أشارت له رشا عبد المنعم .

وناتى للبدايات :

فعميد الأدب العربى د . طه حسين موسوعة ثقافية مكتملة الأركان ، فقد كتب فى مناح عدة من مناحى الأدب فكتب فى النقد والتراجم والسير وعلم الاجتماع وعلم التربية والرواية ومع أن المسرح لم يكن له نصيب من كتابات عميد الأدب إلا أنه ترجم بعض القصص التى أطلق عليها قصص تمثيلية متناولا فيها ما أسماه آيات التمثيل الحديث وهو يهدف من ذلك لهدفين حددهما بنفسه أحدهما أن يكون لما ترجمه من قصص أثر فى نفوس الأدباء والمعنيين منهم بالتمثيل العبى لرفع شأنه وجعله خصبا مفيدا ، وليته معنا اليوم ليرى بنفسه ثمرة غرسه الأول بعد أن كتب فن الرواية فى (شجرة البؤس).

(الحب الضائع)

(صوت باريس)

(دعاء الكروان)

وهى الرواية التى أنتجت لنا العرض المسرحى الذى يحمل الاسم نفسه ، وبعد البداية نأتى لمستويات التعامل مع المنتج الفنى ، فعندما نقرأ ماكتبه طه حسين فإن خيالنا يظل مشتعلا بما تنقله الأعين وما أن نشاهد هذا المنتج فى فيلم سينمائى تأتى حاسة البصر لتكون هى الحاسة الأشد إحتياجا للتعامل بمساعدة حاسة السمع ، وعندما تم نقل المنتج الفنى ذاته على خشبة المسرح فقد إشتركت كل الحواس فيما عدا حاسة التذوق طبعا ليعمل الجميع فى إلى الإستمتاع بالعمل الفنى لدرجة شعرت معها أننى أتلامس مع العرض.

ونأتى أخيرا للصورة البصرية التى إشترك فى تكوينها أمامنا الممثلون الراقصون والفنان مهندس الديكور محمود حنفى ومصمم الإضاءة والمغنين والموسيقين.

ظهرت بطلة العرض الفنانة رجوى حامد بما تملك من جسد رشيق ودقة فى تجسيد المشاعر وكانها ممثلة مخضرمة فى فن التمثيل وصاحبة خبرات عديدة وكانت مناسبة جدا فى دورها مع ملاحظة أننا هنا (فيما يمكن أن نطلق عليه المسرح الراقص) من الممكن أن نرشح ممثلا لتكوينه الجسدى فقط كما أننا فى فن الأوبرا على سبيل المثال نرشح الممثل المغنى تبعا لطبقة صوته ويمكن الإشادة بكل ممثل كل فى دوره ولكن إختصارا فقد تميز الجميع ومنهم أمل صبرى وهيدى هانى وكذلك مخرجة العرض كريمة بدير فقد إشتركت بالرقص فى بداية العرض وكذلك هانى حسن ومحمد سيد وتميزت مجموعة الأداء الحركى أنجيل يوسف ومى محسن ومريان يسرى وبرديس جمال ، وكان الغناء موظفا بشكل جيد صبغ العرض بصبغة ميلودية كانت هامة للغاية وهم الموسيقيون المغنيون أحمد سلام ومنة بدير وهانى سيد ومحمد عبد اللطيف ، وكان الشاذلى فرح (مصحح اللهجة) هو الجندى المجهول وراء الأحداث فله يرجع الفضل فى تقديم لهجة جنوبية سليمة من عيوب النطق التى يتميز بها ممثلو الدراما التليفزيونية أما عن الديكور والملابس فكما كان للعرض لغة اختزال فقد كان للصوة البصرية صورة اختزال غنية بالتفاصيل التى يخلقها الخيال لدى المتفرج فقد إعتمد على تيمة مستنبطة من الأهرامات والمسلات والصوامع وأبراج الكنائس ومآذن الجوامع فبدت لنا تيمة مصرية صميمة سهلة الحركة والتوظيف والتشكيل صاحب الايقاع المتدفق فلم نشعر معها بملل الصورة الثابتة أو ما يسمى المنظر المسرحى الثابت وكانت الملابس موحية وفى نفس الوقت بسيطة فكانت السهل الممتنع.

ولا يبقى فى النهاية إلا تقديم الشكر للفنان المخرج ناصر عبد المنعم لحفاظه على هوية المسرح فى كل ما قدمه من عروض تتسم برسم صورة متتابعة لمنهج الفرقة القومية للعروض التراثية.



فتحى الكوفى





تيمة مصرية وإيقاع متدفق لم يشعر المشاهد بملل المنظر المسرحى الثابت

- بدأ المخرج عزت محمود بروفات العرض المسرحى «أرض لا تنبت الزهور» تأليف محمود دياب إعداد وأشعار عادل السكرى موسيقى وألحان محمد ماجد ديكورات عبد الرحمن فريد، استعراضات أشرف النوبى وذلك لفريق الكلية التكنولوجية الصناعية بالمطرية للمشاركة فى مسابقة المعاهد العليا المسرحية.

• قدم كاسونا مجموعة من المسرحيات القصيرة بعنوان العرض المرح وقدمت فى بيونيس ايرس عام 1949 وهى مجموعة المسرحيات القصيرة التى سبق وقدمها فى مسرح الشعب بين عامى 1931-1936.

ثنائية القبح والجمال..

وتطابق الجوهر رغم التضاد الشكلى

أحدب نوتردام لفيكتور هوجو مازالت تلهب خيال الدراميين ليقدموها فى أعمالهم ؛هذا يعود فى الأساس لمستوياتها المتعددة من حيث التلقى ؛ النابع من تعدد الدالات فيها ، كما أن رسالتها الإنسانية لا تتقادم بمرور الزمن . وقد قدم مسرح الطليعة معالجة لهذا النص من إخراج محمد علام ؛ واضح أن المخرج قد لعب على وتر الثنائية بين الجمال والقبح ؛ وكيف أن الشىء نفسه يمكن أن يكون جميلا وأيضا يمكن أن يكون على العكس تماما فقط باختلاف المكان الموجود به وأيضا بوظيفته / فكانت الصورة الرئيسية فى العرض ككل هى صورة الأجراس ؛ حيث كانت تلك الأجراس هى الموتيفة الأساسية فى تصميم هبة عبد الحميد لديكور هذا العرض ؛ تلك الأجراس المعلقة فى أعلى المسرح حيث ترمز إلى معانيها الأصلية من كونها أجراس كاتدرائية أو كنيسة تدعو الناس للصلاة والتجمع لما هو فيه الخير لهم ؛ يقابلها هذا الجرس الموجود على أرضية المسرح ، الذى يستخدم كأداة متناقضة أو على الضد من الوظيفة الأساسية له ، مع أن المستخدم أو المحرك له فى وظائفه القمعية والروحية المختلفة ؛واحد تقريبا فى كلا الحالين وهو الأب الذى جرفته الشهوات لحب الخطيئة وسماع صوت الجسد ومن ثم إلى الظلم والقتل ؛ فقد كان الجرس الأرضى هذا هو أداة التعذيب للأحدب ؛ والأداة التى يستعملها الأب فى بسط نفوذه وسيطرته بعد التحول الشهوانى ؛ ولا يؤخذ على هذا الاستخدام سوى فى التقديم الأولى لهذا الأب حينما قدم من خلاله وهو يقدم عمله الخيرى الأول ألا وهو التقاط الأحدب من الطريق وتربيته ؛ الجرس الأرضى بكل معانيه واستخدامه من الممكن أن يكون وجها للقبح والجمال على حد سواء ؛ والعبرة فقط فى الاستخدام والغرض منه ، وهذا رأى له وجاهته ؛ وبالرغم من أنه يؤكد وجهة نظرى الأساسية فى العرض إلا أننى اختلف معه فهذا الاستخدام من الممكن أن يخلق حالة من التشوش على رسالة العلامة المتمثلة فى هذا الجرس الأرضى ، كما التماثيل الموجودة على أرضية المسرح فى اليمن واليسار ؛وهى تماثيل على شكل حيوان يشبه المسخ ، أكدت معنى القبح المتواجد والمحيط بموضع الحدث ، إلا أن وجود نسخ منها فى الأعلى على يمين ويسار الأجراس العلوية من الممكن أن يعطى معنى مغايرا ؛ ولكن خطة الإضاءة التى وضعها أبو بكر الشريف قد تمكنت من طى هذا العيب ؛ بحيث تركزت على الجسد اللامع الذهبى لهذه التماثيل فى وضعها الأعلى ؛ وبينت الوجه القبيح لها فى وضعها السفلى ؛ بحيث جاء الأمر متسقا مع وجهة النظر الأساسية للمخرج ؛ كما أن الزى الكهنوتى للأب اقتصر على اللون الأسود ؛ واشترك معه فى نفس اللون بتماثل تام أو بنسب مختلفة الضابط والكورس الممثل لسكان المدينة ؛ وشيوع اللون الأبيض فى ملابس الأحدب والفاتنة أزميرالدا كان أيضا له دلالته بحيث تعارضت وضاعة المنشأ للأحدب وأزميرالدا مع نبل منشأ الأب والضابط وأيضا بعض شخصيات المجتمع ؛ بشكل يقول بكل وضوح أن الجمال والقبح لا يعتمد فقط على منشأ أو تربية معينة وإنما بما تحمله النفس البشرية ؛ وربما يكون متخفيا وراء الشكل الخارجى .

وفى نفس الوقت كان هناك التجاذب والتطابق التام للجوهر بين الضدين شكلا ،وتمثل هذا فى الأحدب وأزميرالدا ، فهذا الأحدب ذو الوجه البشع الذى يخاف الناس من مرآه ويقول عن نفسه بأن وجهه هو وسيلة عقابية من الله ليعذب لها من ينظرون إليه ؛ وحينما يحب أزميرالدا يخاف أن يريها وجهه القبيح حتى لا يروعها ، وأزميرالدا تلك الفتاة الحسناء الغجرية الأصل تلك التى يتهمها الناس بالفجور ؛ هذا الحسن الذى دفع الأب للتحول الدنيوى ومحاولة قتل الضابط الذى أحبته أزيمرالدا قبل أن تكتشف جمال الأحدب الروحى ، ومع أن المشاهد الأولية لهما أى للأحدب وأزميرالدا تبدو متناقضة على المستوى الجمالى للنفس إلا أن دلالتها مشتركة ؛ وهذه الدالة تتمثل فى استعداد كلا منهما للتضحية من أجل الآخرين ، فالأحدب يقوم بمحاولة اختطاف أزميرالدا ؛ ردا لجميل الأب الذى التقطه ورباه وهو راعى الكنيسة الأول ولذا فلا يمكن أن يأمر بمنكر ، وقبل ذلك فقد سمعه جراء طرقه المتواصل لأجراس الكنيسة التى كانت محور حياته ، وأزميرالدا التى قبلت أن تتزوج من هذا الممثل الجوال الذى سار وراءها لمضارب الغجر فأمسكوا به هناك وكان نصيبه هو القتل لو لم تقبل واحدة من بنات الغجر الزواج به؛ فرفضنه جميعهن ؛ لذا قبلته أزميرالدا حفاظا على حياته فقط برغم ما يمكن أن يسببه لها هذا التصرف من متاعب ، يكون هناك التكشف للجوهر عندما يختطفها الأحدب من حبل المشنقة بعدما تتهم بقتل الضابط ؛ ويحدث التجاذب بين جماليات الروحين إلى الحد الذى يطلب الأحدب من أزميرالدا أن تقوم بلمس وجهه ؛ وفى مشهد جيد جدا بعدما تقوم أزميرالدا بلمس وجهه نجده إنسانا سويا قد تخلص من الحدبة والقبح والصمم وراحا يرقصان معا ، ولو كان العرض قد انتهى بهذا المشهد لكان أجمل فى نظرى لأنه يقول الأثر حينما يحدث التجاذب الجوهرى رغم التضاد الشكلى وما يمكن أن يكون له الأثر سواء كان هذا على مستوى الحلم أو الواقع . ولكن نجد العرض يستمر حيث نكتشف أن الضابط لم يمت ؛ وأنه يمكن لأزميرالدا أن تنجو من الموت بل وتنعم برفقة من أحبته قبلا وهو الضابط ؛ ولكنها تنطق باسم الأحدب حينما تسأل عن من هو حبيبها، فتكون النتيجة هى شنق الاثنين معا، وفى هذه المرة فإن الأجراس العلوية أو مستواها يكون الأداة لهذا الشنق ؛وربما تكون هذه إشارة إلى أن هذا الموت هو مقدر؛ أو أن القائمين على الأمر قد استخدموا هذه الأجراس العلوية بدلالتها لتحقيق غرضهم ؛ ولكن هذا لا يمنع أن فى الأمر بعض اللبس نتيجة التعارض للوظيفة التى وضعها المخرج نفسه لمكان الأجراس ، وبعد الشنق نجد أن روحا الأحدب وأزميرالدا أعادا لنا المشهد السابق فى التقاء روحيهما بعد التخلص من القبح والعاهات .



ياسر عزت أجاد لعب دور الأحدب رغم صراخ معظم الممثلين

هذه الثنائية التى أرادها المخرج وحاول الوصول إليها بأدواته الإضائية والديكورية كان لها ايضا بعضا التأكيد على مستوى الحركة المسرحية وخاصة فى تعامل الشخصيات مع بعضها البعض ؛ فالأسود على مستوى الزى والدلالة غالبا ما يمثل كتلة وتكون المسافة بينهما منعدمة إلى حد ما ؛ ولكن المسافة تكبر حينما يكون هناك تعامل بين هذا الأسود والبياض الغالب على الأحدب وأزميرالدا ؛ حتى عندما يقوم الأب بجلد الأحدب فإنه يقوم بجلده وهو لا يقترب منه على مستوى المواجهة أبدا ؛ كما ا، الحالة الوحيدة للتمازج بين الأبيض والأسود كانت فى محاولة الضابط النيل من أزميرالدا يؤخذ على نص العرض أنه لم يكن متوافقا كلية مع وجهة النظر الإخراجية فمثلا المشهد الذى غلبت السياسة على الغرض الأصلى ؛ وهو المشهد الذى أشار فيه الضابط والأب أن أهل المدينة لا يمكن أن يخرجوا عن طوعهم ,ان كل شىء تقوم به العامة هو معد ومتفق عليه سلفا ؛ أخل بالسياق الأساسى ؛ كما أن رسم بعض الشخصيات لم يكن على المستوى المطلوب.

أن الإعداد الموسيقى الذى قام به إبراهيم سعيد كان إلى حد متوافقا مع بعض الحالات ؛ واعتمد على تنويع الألحان ليقول لنا ان ما يحدث أمامنا هو حدث إنسانى عام ولا يقتصر على منطقة أو مكان بعينه، ولكن كيف يكون الموتيف الأساسى فى العرض هو هذه الأجراس ولا نسمع صوتها أبدا؟

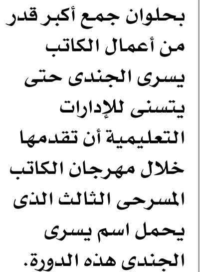
أما ألأداء التمثيلى فقد غلب على البعض الصوت العالى والصراخ والتمثيل بالحنجرة وبعض المشاركين فى الكورس كانت لهم أخطاؤهم التى لا تغتفر فى اللغة العربية؛ يستثنى من هذا ياسر عزت الذى قام بدور الأحدب فقد وصل لمرحلة الجودة أما سمر علام التى قامت بدور أزميرالدا فعلى الرغم من أن طبيعتها الشكلية لا تتوافق مع ما يقوله نص العرض إلا أنها قد أدت الدور بشكل جيد معتمدة على إبراز الجانب الداخلى فى الشخصية ؛ وقد نجت فى هذا .

وعموما هو عرض جيد ويكفى أن محمد علام مازال فى بداياته العمرية والفنية ؛ وواضح أنه مخرج من أصحاب الرؤية.



مجدى الحمزاوى





• يحاول توجيه عام التربية المسرحية بحلوان جمع أكبر قدر من أعمال الكاتب يسرى الجندى حتى يتسنى للإدارات التعليمية أن تقدمها خلال مهرجان الكاتب المسرحى الثالث الذى يحمل اسم يسرى الجندى هذه الدورة.

• كان أبواه يعملان بالتدريس وهو ما انعكس عليه حيث درس بكلية الفلسفة والآداب فى جامعة أوفييدو ثم التحق بالمعهد العالى للتربية عام 1922.

«النجاة» ..

حينما يقود المخرج عناصره بنسيج موسيقى

تستعد مصر لمئوية نجيب محفوظ الأديب الذى استطاع أن يصل بأدبه والأدب العربى إلى العالمية حينما استطاع الفوز بجائزة نوبل للآداب، ورغم كون نجيب محفوظ قد حقق إنجازاته وشهرته الكبيرة فى مجال الرواية التى اتسمت بسمات الواقعية والمحلية، إلا أن نجيب محفوظ تعددت مواهبه فى مجالات الأدب حيث كتب القصة القصيرة وأيضا المسرحية.

ورغم عدم شهرة أعماله المسرحية مقارنة برواياته إلا أن نجيب محفوظ كتب العديد من المسرحيات لكنها فى الحقيقة تظلم من الجميع حينما تقارن بأعماله الروائية ومع ذلك تظل هذه الأعمال فى حالة حراك مع الواقع الفنى الذى يسعى لتقديم أعمال نجيب محفوظ والتى نجح بعضها خاصة المعدة عن الروايات مثل الحرافيش واللص والكلاب وغيرهما.

وها هو المخرج القدير جلال توفيق يعود للإخراج بعد غياب ليقدم مسرحية النجاة التى كتبها نجيب محفوظ والتى استطاع من خلالها تقديم وجه آخر لعالم نجيب محفوظ، وجه يخرجنا من عالم الحارة والمحلية إلى عالم نفسى غامض أهم ما فيه قدرة نجيب محفوظ على نسج حوار درامى شيق وشخصيات تتحرك وتقوم بالفعل الدرامى فى الزمن الحاضر بعكس عالم الرواية الذى يعتمد على السرد والقص وبالتالى على صيغة أفعال ماضوية وليست حاضرا.

فالحدث يتفجر منذ البداية عندما تقتحم سيدة شقة رجل وخلال مرحلة عرض سريعة تتسم بها المسرحيات القصيرة عموماً نتعرف على العديد من المعلومات التى تمكنا من تتابع العقدة فالسيدة هاربة من مطاردة الشرطة لها وتسعى لأن يقوم الرجل بإنقاذها بجعلها تختبئ لديه فى شقته. ويعتمد نجيب محفوظ إلى تقديم شخصيات بلا أسماء بل الأهم من ذلك أنه يقدمها بلا ماضى فنحن لا نعرف عن هذه الشخصيات سوى القليل وبالتالى فإن بنية الشخصيات وأبعادها الدرامية وملامحها تتحدد عبر الفعل الدرامى الآنى لنتكشف صورة من صور المجتمع فبينما الشرطة تحاصر المنطقة وتبحث عن الهاربة، يظل الرجل والسيدة داخل الشقة حيث تتصاعد الأحداث بتورط الرجل فى الكذب حينما يصل ضابط الشرطة لكن الرجل يخبره بأن السيدة لم تدخل شقته، هذه الكذبة تورط الرجل حيث يتغير موقف السيدة التى كانت فى البداية تتوسل إليه كى يساعدها على الاختباء حيث أدركت بذكائها أن الرجل تورط ولا يمكنه العودة فى أقواله لأنه وقتها سيكون شريكا لها ذلك ما يجعل المرأة تتحول فى موقفها وتبدأ مرحلة هجوم على الرجل تتوسل فيه بإغراءات جسد الأنثى لتبدأ مرحلة جديدة نرى فيها المرأة المتحررة التى تعشق الرجال حتى أنها سرعان ما تقيم علاقة حب وجنس مع الرجل يبدو وكأنها تعودت على ذلك وهو ما يؤكد غياب معلومات ماضى الشخصيات فقط نعرف أن السيدة كانت متزوجة، لكن يظل الحدث فى إطار من الغموض بداية من غموض عدم معرفة وقت أو مكان الأحداث بدقة إضافة إلى مبررات هروب السيدة وكذلك مطاردة الشرطة لها، والتى تنتهى مرحلتها حينما توهم السيدة بأن الشرطة ستهاجم الشقة فتنهى الموقف بانتحارها لينتهى الحدث بمزيد من الغموض الأمر الذى يتيح التفسير والتأويل.

ومن هذه الأحداث الغامضة نهج جلال توفيق أسلوبا إخراجياً لطرح رؤيته الفنية



أداء الممثلين يتسم بالأداء النفسى



حيث اعتمد على ديكور واقعى لشقة الرجل صممه زناد أبو العينين والذى تميز رغم واقعيته برؤية ساهمت فى تأكيد تفسير المخرج فبينما الحوائط المتسمة بالشكل التقليدى نجد أنها أتاحت الفرصة لتلوينات الإضاءة الأمر الذى غير من إيقاع الصورة المرئية وأكد على لحظات الغموض والعشق والشبق والرومانسية كذلك أتاحت الخلفية التى تتسم بالشفافية والإشارات فرصة لإبراز عمق خارجى وكأنها نوافذ على العالم الخارجى وهو ما ظهر فى المشهد الأخير وكأن الشقة تحولت إلى مركز لمشاهدة ما هو خارجى من خلال الإضاءة كذلك جاء التصميم كصياغة واعية لقاعة يوسف إدريس بحيث استغلها وكأنها بالفعل شقة الرجل ذات الغرفة الداخلية التى تختبأ بها المرأة وكذلك الباب العام الذى يدخل منه القادم من الخارج. كما أتاح ذلك للمخرج فى المشهد الأخير فرصة إشعار المتفرج بالعالم الخارجى حينما جعل رجال الشرطة يقتحمون الغرفة الداخلية ويطلقون النار على السيدة الهاربة التى نكتشف لحظتها المفارقة بأن السيدة التى انتحرت لم تكن هى المطلوبة وهو ما نجح فيه المخرج خاصة حينما عمق ذلك بالإضاءة واستخدام الفلاش للتأكيد على عنف المعركة، والتأكيد على الرؤية الإنسانية التى أثارت التعاطف مع المرأة التى

التفسير إدانة لأى مجتمع قمعى

راحت ضحية إحساس الخوف والمطاردة ولعل إصرار المخرج جلال توفيق وأمانته فى نقل هذا العالم المجرد يضيف للعرض وتفسيره حيث تصبح المرأة رمزاً عاماً يتعدى حدود فرديتها وتصبح حياتها التى ضاعت بسبب الخوف من الشرطة لمجرد أنها شاهدتها هى إدانة لعالم قمعى يخشى الإنسان فيه على نفسه من بطش الشرطة التى تصبح رمزاً للسلطة القمعية وليست تحديداً بسلطة الشرطة.

كذلك لعبت الإضاءة دوراً هاماً فى تأكيد كافة اللحظات المتنوعة الرومانسية، الحب، التوتر، فساهمت بذلك فى انسجام الصورة مع الإيقاع العام للعرض مع الحدث البسيط ولعل هذه الإضاءة لأبو بكر الشريف إضافة حقيقية للعرض، أسلوب شيق بسيط وكأنه يعزف مقطوعة موسيقية ويبرز ذلك فى لحظات الحدث الدرامى المتعددة بين مرح الصديق الذى قام بدوره مجدى فكرى ومشاهد الرومانسية بين الرجل والمرأة والتى استعان فيها المخرج برقصة استعراضية تعبيرية بسيطة صممها ضياء بأسلوب رشيق يعبر من خلالها على لحظة التحول التى يندمج فيها الرجل مع السيدة فى علاقة حب بشكل رقيق بحيث أضافت الرقصة معان عديدة مختزلة كانت ستأخذ حيزاً زمنياً كبيرا لو كانت حوارية، وبذلك نجح المخرج مع المصمم فى الإبقاء على أسلوب الإخراج الناعم للعرض.

كذلك وبنفس المنطق جاء الأداء التمثيلى لياسر جلال فى دور الرجل وهو اختيار موفق لطبيعة شخصية البطل وشكله الخارجى الذى يجعل المرأة تتحول إليه وتسعى لجذبه لها كذلك لقدرة ياسر جلال على الأداء الداخلى الذى يفرضه العرض بداية لأنه يهتم بالأداء النفسى للشخصية ومروراً بطبيعة الحدث الذى يحدث فى الداخل محاصراً من الشرطة/ السلطة فى الخارج ولذلك فالأداء يعتمد على الانفعالات الداخلية بصورة أكبر من الاهتمام بضخامة الصوت وقد نجح ياسر جلال فى ذلك ملائما بذلك الأداء مع طبيعة القاعة كذلك كانت رباب مجدى مقنعة فى أداء دور السيدة التى تهرب وتشعر بالمطاردة وترغب فى الأمان ولذلك فهى توقع الرجل فى حبائلها بالإغراء الجسدى وهو ما سعت إليه فى الاستفادة من لغة الجسد والحركة لكن فى إطار من النعومة التى سعى إليها العرض إضافة إلى أداء داخلى يعتمد على صوت قريب من الهمس وعلى إبراز الانفعالات الداخلية.

أما مجدى فكرى فرغم قصر الدور استطاع بحضوره أن يقدم لحظات كوميدية معتادة منه، وهى لحظات يتطلبها العرض لتغير إيقاع اللحظات المتوترة وقد استطاع مجدى فكرى تقديم شخصية حية رغم نمطيتها وهو ما يصعب الأمر لكنه تجاوز ذلك بخبرته وتوظيفه بشكل خاص لطبيعة نبرات صوته وتعبيرات وجهه المعبرة كل ذلك يحسب للمرج جلال توفيق الذى يعطى بهذا العرض درساً للجميع بداية من تقديم عرض بقاعة صغيرة مرورا بالمحافظة على أمانة النص والتفسير غير المتعسب والاهتمام بجماليات العناصر المختلفة فى نسيج موسيقى بحيث تتكامل العناصر وتتضافر لتأكيد معنى وتفسير المخرج.

د. محمد زعيمة

• أطلقت رابطة الخان الثقافية موسمها الثقافى الثانى تحت عنوان «لتكن قلب جديد ينبض» وذلك بهدف خلق حالة حراك ثقافى فى كافة مجالات الأدب والفنون، كما تنوى الرابطة تكوين فريق مسرحى، وقد فتحت الرابطة باب الاشتراك بمقرها بمعهد السينما بأكاديمية الفنون بالهرم.

• من أهم أعمال كاسونا الأشجار تموت واقفة، مركب بلا صياد، سيدة الفجر، الكلمة الثالثة.

بلاد أضيق من الحب

عرض شاعرى ظلمته خشبة الهوسابير

بعد نهاية العرض المسرحى (بلاد أضيق من الحب) تأليف سعد الله ونوس وإخراج طارق الدويرى وإنتاج الهناجر توقفت كثيراً مع فريق العمل والمخرج أحيى فيهم هذه الجرأة وهذا الفهم الذى يشق طريقا غير ممهد لخلط التيمات الدرامية بالكادر السينمائى صحيح كانت هناك مشاكل كثيرة فى التنفيذ والفهم ومناطق التسليم من وإلى السينما أو من وإلى المسرح ولكنها بداية تنم عن إحساس ملفت وجرئ، وقد يتصور البعض أننى لم أشاهد عروضاً مسرحية تتضمن بعض المشاهد السينمائية ومن ثم انبهرت، ولهؤلاء أقول لهم إننى تابعت عشرات العروض التى تتضمن مشاهد سينمائية ولكن الفارق الحقيقى هنا أن الاستخدام السينمائى جزء لا يتجزأ من تقنية تقديم التيمات الدرامية وهو فهم افتقدناه فى معظم العروض السابقة والتى كانت تعتمد بداهة على استخدام الحيلة السينمائية بشكل زخرفى لا يشكل أهمية وضرورة جمالية والمشاهد أو بالأحرى الكادرات المصورة مختارة بشكل جيد ومناسبة تماما لطبيعة العلاقات المقدمة كما أن شكل وزاوية التصوير مميزان على أن ذلك الاستخدام السينمائى المختلف لم يكن الهاجس الوحيد الذى سعى طارق الدويرى إليه فى تقديم تيمات العرض إذ أنه كان يعمل على تقنية أخرى وهى السلويت فعمق المسرح كان ينطوى على شاشة بعرض المسرح يلعب من خلفها الراقصون بعض الأدوار التى تخلط التيمات التقليدية بالتصور التعبيرى أو الحالم كما أن تلك الشاشة كانت تلعب أدواراً أخرى إضافية عمقت من المعانى المرجوة والشكل المتجدد.

ويتعلق موضوع المسرحية بتيمة أساسية وبعض التيمات المكملة لطبيعة وطريقة الطرح الجمالى والشكلى، فهناك شاعر يحب فتاة ويرى أنها أنقذته من الموت والفناء وأحيت فيه الحياة مرة أخرى وهذه الفتاة لديها مشكلة تنغص عليها حياتها تتعلق بعلاقتها بأمها المتسلطة والتى سعت منذ طفولتها لأن تعزلها عن الناس وربتها فى مدرسة داخلية ولولا أبوها الذى أصر على تعلمها الرسم كما كانت تتمنى لكانت لا شىء هذه العلاقة بين الشاعر والرسامة قوبلت بعداءات وصدامات وعدم تحقق فبدا الأمر وكأن الظروف المحيطة والبيئة والمجتمع يرفضون هذه العلاقة وفى الوقت الذى توالت فيه طرق المنع والتشتيت المقصودة وغير المقصودة كان الشاعر والرسامة يتعلقان ببعضهما أكثر وأكثر ويبدو أن المخرج طارق الدويرى قد تدخل فى تيمات المؤلف بقلمه إذ شاهدنا بعض المواقف التى تنم عن خلط فى المفاهيم وبدائية إلى حد ما فى الرؤية (كمشهد سائق التاكسى ومشهد الشارع والمعاكسة) يكشف هذا الأمر حتى غير المتخصص فهناك فوارق عظيمة بين المشاهد أقول للمخرج إنه بحاجة إلى تدخل الدراماتورج كى تكون عنده رؤية نابعة من نسيج الكتابة الأولى للمؤلف الأصلى وكى لا تبدو الكتابة بدائية وساذجة وغير مؤهلة للعرض على مشاهدين منتخبين فنحن إن شئنا أو أبينا لا يمكن أن نراهن على أن مشاهد عروض الهناجر ليس له علاقة ما بالفنون وهى علاقة تسمح له بكشف تلك العلاقات من الوهلة الأولى.



هذا وقد بدت لى نهاية العرض المسرحى غير ملائمة إلى حد ما فالموضوع بداهة يتعلق بعلاقة (نبيل الكاتب والشاعر بحبيبته إيفا الرسامة) وما لاقته تلك العلاقة من أزمات أدت فى النهاية إلى اختيار المحبوبة للعودة لمدرستها الداخلية أو شرنقتها (القديمة كى تعيش مع الذكريات والأحلام والتمنيات) وقد أصر (نبيل) حبيبها أن ينتظرها خارج تلك البنية العتيقة ومع مرور الوقت يتحول هو الأخر لتمثال يمتزج بتمثال آخر كان يحمله طوال الوقت لحبيبيت تحولا لتمثالين لأنهما تجرءا على ممارسة الحب فى المعبد الذى تؤدى فيه الطقوس لـ(هبل) فأمر بأن يتجمدا لكى يكونا عبرة للأجيال القادمة، المخرج هنا يقدم التطور من خلال شخصية (القزم) الذى ينهى حكايته المتوقعة بتحول وتشرنق المحبوبة وتحول الحبيب إلى تمثال ثم نرى الشاشة وهى تصور ذلك القزم وهو فاتح صدره ويؤدى رقصة أخيرة ينتهى بعدها العرض المسرحى؟!

أما عن ديكور العرض فكان يحتاج لإعادة فهم طبيعة تيمات المؤلف حتى يبدو فى صورة تليق وهذا الجهد الجبار من الممثلين والمخرج، حقيقة لقد حاول مهندس الديكور أن يترك خشبة المسرح معظم الوقت عادية إلا من بعض الأرائك أو الكراسى كى يتيح للمشاهد السريعة المتوالية سرعة التبديل والتحويل إلا أنه لم يعتن تماماً بالمشهد الأخير (عودة المحبوبة للمدرسة الداخلية) فبدا المشهد عاديا ذا بوابة تقليدية تتوسط سور المدرسة؟! الموضوع هنا يحتاج لفهم أعمق مما شاهدنا لأن العودة غير تقليدية وتدور فى فلك الحلم والتشرنق لأن الفتاة رفضت الحياة الخارجية وأصبح لديها رغبة كبيرة فى المعيشة مع الذكريات والأحلام والأجواء التى يمكن أن تحقق لها هذه الخواص أجواء خاصة بها لمسات شاعرية.

على العكس من ذلك كان الكولاج الموسيقى المستخدم فى العزف مناسبا وأعطى حيوية وروحاً جيدة سواء للمشاهد التقليدية أو المشاهد الراقصة ومن ثم فقد نجح كل من حسن ذكى وطارق الدويرى فى تقديم بناء موسيقى مناسب لطبيعة الدراما.

وعن الأداء التمثيلى أقول بداية للراقصين إن هناك فارقاً واضحاً بين المشاهد الراقصة خلف ستارة البانوراما وبين المشاهد الراقصة فى مقدمة خشبة المسرح فالتى كانت من خلف ستارة البانوراما كانت أعمق كثيراً وبدا فيها الراقصون فى حالة متميزة من الأداء الحركى والشكلى أما المشاهد الأخرى فقد كانت ضعيفة لا تنم عن تدريب جيد أو شكل قوى ومعبر ولكنهم على أى حال قد اجتهدوا إلى حد كبير فى تقديم مشاهد جيدة وهؤلاء الراقصون هم (عمر شوقى، كريم، نرمين حبيب، إبراهيم عبده).

أما عن الممثلين الذين قاموا بأدوار صغيرة متنوعة فقد لعبوا أدوارهم بعناية وفهم جيد وهم نجلاء مؤنس، إيمان مازن، محمد جمال، ومحمد عبد المنعم، هانى غباشى، سهام عبد السلام التى اعتبرها أهم ممثلة قدمت عدة أدوار صغيرة بعناية وجهد وفهم.

أما عن الأدوار الرئيسية أقول لكم إنه بالرغم من أن مساحة الدور ليست كبيرة إلا أن محمد فاروق قد لعب دور الصديق بألمعية وذكاء ونجح فى نسج المشهد ببعض اللمحات الشهوانية الملائمة لطبيعة الشخصية، أما شهاب إبراهيم فهذه هى المرة الأولى التى تعطى له فرصة كبيرة لكى يعبر عن موهبته الكبيرة وقد استغلها بذكاء ووعى وملأ المسرح بالحيوية والفكاهة.

أما عن ريم حجاب وأشرف فاروق فقد بدا أن هناك فارقا واضحاً بين طبيعة فهم كل منهم لدوره كممثل فى عرض يخلط بين الحلم والحقيقة والواقع والكابوس، ففى الوقت الذى تعامل فيه أشرف فاروق مع تيمات الدراما ببساطة وسهولة كانت ريم حجاب تقلب أداءها بين الوعى والارتباك البسيط فهى لا تؤدى لغة عربية سليمة ولكنها تمتلك إحساس جيد بطبيعة الشخصية وكانت أفضل مشاهدها حينما حكت بوجع وألم عن البيضة واللى شراها واللى سلقها وذلك فى نهاية مشوار الحبيب والحبيبة هى فقط تحتاج لتدريب جيد على أداء مشاهد اللغة العربية الفصحى.

ويبدو لى أن أشرف فاروق أصبح يمتلك موهبة تؤهله بسهولة للانتقال بين الشخصيات المركبة والصعبة ففارق كبير بين طبيعة أدائه فى هذا العرض وبين عرض موت فوضوى صدفة وقد لمع فى أداء الدورين.

بقى أن أشير إلى أن العرض قد ظلم كثيراً حينما قدم على خشبة مسرح الهوسابير فطبيعة خشبة المسرح وعمقه كانا ضد العرض تماماً الأمر الذى لم يساعد المؤدين على تقديم أفضل ما لدى الممثلين كما أنه لم يساعد على بيان المشاهد السينمائية بشكل يليق وطبيعة العرض المسرحى.

أحمد خميس

الإستخدام السينمائى جزء لا يتجزأ من تقنية تقديم التيمات الدرامية



• يستعد المطرب شادى عزت لتسجيل أغانى مسرحية الإسكافى ملكا للكاتب يسرى الجندى وإخراج دعاء سعيد وذلك لإدارة مايو التعليمية والعرض من المقرر مشاركته بعد ترشيحه فى مهرجان الكاتب المصرى.



• اسمه الحقيقى هو اليخاندرور ودريجث ألفاريت بينما اسم كاسونا هو الاسم الذى اشتهر به.

أخر حكايات الدنيا ..

عرض معاصر بتقنياته وطموحه

ظلت فرقة مسرح الطليعة –ولزمن طويل- أحد أكبر الشواهد على حالة الاغتراب التي يحياها الفن المسرحي في مصر ليس على مستوي التناقض بين الواقع وخطاب الفرقة المتجسد في أسمها فحسب.. بل إن ذلك الاغتراب يمكن أن نجده متحققاً على أرض الواقع من خلال موقع الفرقة في قلب المدينة التي تضج بزحامها وثقافتها وأسواقها وفنونها ورؤاها للعالم ، وذلك في مقابل حالة العزلة المتعالية التي تقوقعت فيها الفرقة خلف الأسوار التي تفصلها عن المدينة بعدما تخلت عن الدور الذي كان يفترض أن تقوم به كطليعة تقدمية وتجريبية تقود الحراك الاجتماعي على المستوي الفني –على الأقل –وهو ما لم يحدث نتيجة لتسيد سلطات دينية واجتماعية وسياسية معادية وقامعة للأفكار التقدمية والطليعية داخل المجتمع وذلك إلي جانب العديد من السياسات الإدارية والخيارات الفنية التي ساهمت في تحويل مسرح الطليعة لقلعة متداعية ومحاصرة بصخب المدينة وثقافتها وضوضائها.

ولكن وفي ظل عمليات التطوير الأخيرة للمبني ولقاعات العرض ربما كان من الممكن لنا أن نحاول استدعاء ذلك الطموح القديم الذي قامت عليه الفرقة والمرتبط بدور فرقة مسرح الطليعة في قيادة الحركة التجريبية في المسرح المصري.. خصوصاً أن مخرج ومؤلف العرض (محمد الدرة) واحد من أبناء إحدى أكثر بؤر المسرح المصري قوة وحيوية ونشاطاً (نوادي المسرح) وهو ما يمكن أن يقودنا نحو تفاؤل مبدئي حتى قبل مشاهدة العرض المسرحي..

ولكن ذلك اللقاء وبرغم ما يملك من مقومات تدفع للتفاؤل لم يكن كافياً لتوفير الأجواء الملائمة لظهور عرض مسرحي يحقق قدر الطموحات المعقودة عليه وهو ما يعود –بشكل أساسي- إلي مجموعة من المعوقات التي يمكن أن نلحظها في العرض والتي أثقلته وقضت على ذلك التفاؤل..

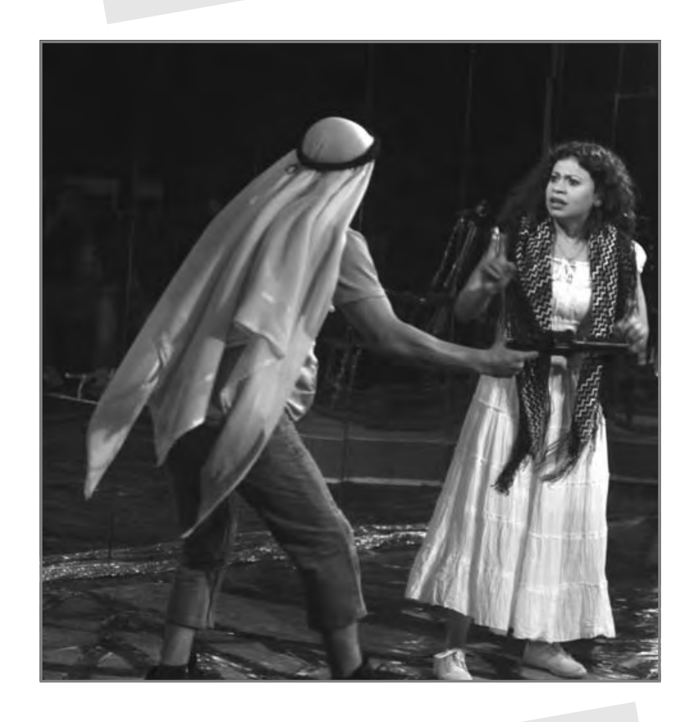
ولعل أهم تلك المعوقات هي النص المسرحي الذي يبدو – في العرض – أقرب للمخطط التوضيحي للأفكار التي يريد المؤلف طرحها وليس كنص عرض مكتمل وجاهز لكي يقدم للجمهور.. ولعل ذلك ما يمكن أن يتأكد من مجموعة التناقضات البنائية ففي حين نجد أن العرض يميل في نصفه الأول ومن خلال النص بشكل أساسي نحو استخدام المحاكاة الساخرة (البارودي) بداية من الحكاية الإطارية (الجد والحفيد) والتي تقوم على عملية قلب ومعارضة للصورة التقليدية الراسخة في ذهن المتلقي عن الجد الحكاء والحفيد المستمع .. مروراً بالمعارضة الساخرة لحكاية قيس وليلي التراثية ونفي الجانب العذري عنها وتقديمها في إطار جنسي .. وهو ما يمكن أن نجده في حكاية دفن الحمار والتي تدخل في إطار المحاكاة الساخرة لتقديس الأولياء والإيمان بقدراتهم وكرماتهم.. الخ.

ولكن ومنذ العودة إلي الحكاية الإطارية بعد حكاية الولي المزيف ومروراً بالمشهد الراقص المصور للتاريخ المصري وفقاً لرؤية العرض ثم حكاية الغد (أو الحكاية التي يشترك كل من الجد والحفيد في حكايتها) ونهاية بموت الجد وحالة الضياع والفقد التي يعاني منها الحفيد غير القادر على شغل الفراغ الذي يخلفه موت الجد ... أن كافة تلك التفاصيل تنحو بالعرض نحو أجواء مناقضة تقريباً لعمليات المحاكاة الساخرة التي تسيطر على الجزء الأول منه وهو ما يكشف عن وجود أزمة حقيقية في عمليات تشكيل النص وذلك على الرغم من محاولة النص إيجاد تبريرات لذلك التحول من خلال تطور الخط الدرامي الخارجي المتمثل في تطور علاقة الجد والحفيد ..

ربما كان الاستخدام المتنوع للأساليب مقبولاً – في حد ذاته بشكل عام- وضمن أطار توجه ومنطق العرض –بشكل خاص – لكنه ونتيجة لكونه تحول غير فاعل في العرض ولا يحمل مبررات كافية (خاصة أن ذلك التحول لم يكن مرتبطاً بتحول حقيقي في طبيعة العلاقة بين الجد والحفيد) فلقد صار



نص العرض محبط وملئ بالتناقضات



العرض لم يحقق النجاح المنتظر لكسر عزلة الطليعة

قامعاً للخطابات التي كان العرض يحاول طرحها والتي لم تجد لها من منافذ في العرض سوي تلك الجمل الخطابية التي يتم التأكيد عليها من خلال الخطة الإخراجية لحركة الشخصيات وكذلك من خلال الأداء التمثيلي عبر جمل ذات صبغة شاعرية.

ربما كانت تلك المشكلة تبدو متعنتة بعض الشيء ومن الممكن تجاوزها أو تجاهلها إذ ما كان العرض قادراً على تحقيق قدر من التواصل مع المتلقي أو تحقيق قدر من التماسك والوضوح ولكن ما ينفي عنها تعنتها هو عدم قدرة العرض على تحقيق التواصل أو التماسك برغم كافة المحاولات التي بذلها العرض بداية من سينوغرافيا (لعلاء سليم) والتي أصبحت نتيجة لفراغ النص وفقدانه للتماسك تشير لذاتها ولتعينها طيلة الوقت من خلال حضورها الطاغي في مقابل غياب ما يبرر ذلك الحضور بداية من المرايا التي لم يلجأ إليها العرض سوي لمرات قليلة ومن خلال جمل ذات صبغة شاعرية مثل (الموتى داخل المرايات) للإشارة للتواجد الدائم والمستمر لانعكاس صور المتلقين على المرايا التي تحتل خلفية المسرح ولكن ذلك التأكيد سرعان ما يذوب ويختفي الأثر المطلوب منه نتيجة عدم تأكيد العرض على حضور المتفرج وتعينه داخل العرض كفاعل أو كمشارك ولو حتى بشكل سلبي وهو ما جعل من السهل على المتفرج تحيدها وتجاهل انعكاس صورته أو صور الممثلين عليها .

وما يمكن أن يقال عن المرايا يمكن أن يقال بالمثل عن العرائس المشنوقة والعارية التي تشغل الفراغ المسرحي والتي يتم إخفائها وإبرازها داخل العرض ولكن ذلك التواجد ونتيجة لعدم وجود ما يدعمه أو يؤكد عليه سريعاً ما يتم تجاهله أو ضمه ضمن مجموعة الألعاب الخاصة بالحفيد (كريم الحسيني) بما يفقدها الأفق الذي كانت تطمح إليه .

وبالمجمل يصير حضور الإطار التشكيلي المحيط بالمؤدين منفصلاً عنهم وعن العالم الخاص بالعرض بما يبرز المنظر المسرحي ويؤكد على حضوره وجماليته بشكل منفصل عن العرض... وبالتالي يتحول هو الأخر لمعوق ومانع للعرض من التحقق الجمالي والفكري .

وإناما كان ذلك هو وضع السينوغرافيا فإن بروز المؤدين يصبح من البديهيات فنحن نستطيع أن نلمح وبشكل واضح أن المؤدين ورغم تعدد الشخصيات التي يقومون بتأديتها (كريم الحسيني / الحفيد، اللص، أبو ليلي .. الخ – أحمد الحلواني /الجد، قيس، اللص، رجل الأعمال.. – إيمان لطفي/ اللوحة، ليلي، مصر.. الخ).. برغم كل تلك الشخصيات وغيرها إلا أنه من الواضح أنه لم يكن هناك توجه إخراجي واضح نحو أسلوب أدائي محدد نتيجة للتحولات الأسلوبية على مستوي النص وبالتالي فنحن نجد أنفسنا طوال الوقت أمام اجتهادات المؤدين الخاصة لتشكيل الشخصيات وملامحها أو لتخليق الكوميديا التي لا يوفر النص القاعدة الكافية لتفجيرها وهو ما يتأكد عبر الاختلافات بين المؤدين والمشاكل الإيقاعية التي تنتج عن ذلك .

ينطلق العرض نحو التأكيد على أساليب القوي القمعية في تخليق التاريخ وتأويلاته بشكل أصاب العرض بحالة من التشتت نتيجة اللجوء المستمر لتقنيات حداثية وما بعد حداثية لمناقشة قضية خاصة بمجتمع /مجتمع النص لم يدخل بعد لمرحلة الحداثة .. وبالتالي صار العرض وكما سبق أن أشرنا منفصلاً عن خطابه ومنعزلاً في قلعة تشكلها الجمل الخطابية

في النهاية ربما لم يستطع العرض أن يحقق قدر النجاح الذي كان منتظراً منه لكن ذلك لا يعني بالتأكيد أن مسرح الطليعة قد أستنفذ فرصه بعد لتحقيق دوره ولكسر عزلته عن العالم ليعاود احتلال مكانه داخل الحركة المسرحية وداخل المجتمع.



محمد مسعد

• استضاف الصالون المسرحى بالتعاون مع نقابة الفنانين ومديرية الفنون بالأردن، الفنان المسرحى د. سعدى يونس وذلك يوم السبت الماضى بالعاصمة الأردنية عمان.

وش الـــــــــديب



تأليف :

إبراهيم الحسينى

اللعب والتفكيك فى وش الديب

تعد مسرحية (وش الديب) للكاتب المسرحى إبراهيم الحسينى واحدة من مسرحياته الأخيرة التى بدأ فيها محاولة اللجوء إلى مسرحة التاريخ والرجوع إلى التراث، وهذه المسرحية مأخوذة من ألف ليلة وليلة حيث حكاية (الخياط والأحدب والنصرانى) ولكنه ليس ككتاب جيل الستينيات الذين اهتموا بالعدالة الاجتماعية وحاولوا بث أفكار سياسية داخل نسيج النص المسرحى، وإنما هو مهتم تماماً بفنون الصورة وصنع حالات شكلية متطورة تنطوى على فكر متحرر يقوم على مبدأ اللعب والمسرحة وفك طلاسم اللعبة المسرحية كى يبحث المتلقى فيما وراء الحدث المقدم أمامه، ما المقصود منه ولماذا هذا التفكيك المتعمد؟! ثم ماذا يفيد الكشف؟! والبناء هنا ينطوى على كشف أوراق اللعبة والاتكاء على أننا كنا نلعب ليس إلا وسيجد القارئ المسرحية مقسمة إلى إحدى عشر لوحة وهى طريقة عادة ما يعتمدها إبراهيم الحسينى (تسمية المشاهد) ونراه يستخدم هذه التقنية منذ مسرحيته الأولى (الغواية) ولكن الفارق الحقيقى يكمن فى الاعتماد على الكوميديا الخفيفة وبيان لعبة الملك والرعية على وجه ساخر وحر، كما أنه فى هذه المسرحية يلعب لعبة أخرى اعتادها فى بعض مسرحياته ألا وهى خلط المشهد السينمائى بالمشهد المسرحى لبيان تعدد المعنى وثراء البنى الدرامية الصغيرة المتجاورة.

والكاتب فى هذا النص لا يقول لنا الجديد عن جبروت الملوك أو خنوع الرعية وانهزامها بل وتصديقها طواعية للخرافة وإنما يريد أن يلعب لعبة بديلة تتضمن هذه المعانى البديهية التى لا مناص منها فهو ينشىء المهرجين الثلاثة لفك الإيهام ويجعل الحراس يرتدون العديد من الملابس العصرية والتاريخية بل ويستخدمون أسلحة متنوعة ليقول بشكل بسيط أن المعنى واحد لم يتغير بتغير الأزمنة وعلى المتلقى أن يتتبع تطور الحكايات المقدمة أمامه بمزيد من الملاحظة وعقد المقارنات.

أما عن اسم المسرحية فلا يظهر إلا فى اللوحة العاشرة والمسماة (ماصدقتش إن اللى بيموت بيرجع لغاية ماجربت) حين يقول الأحدب للملك أنت طلعت ديب كبير فيرد الملك أنا يادوب صورتلهم وش الديب لكن الديب نفسه لسه نايم فى عرينه، فالملك يوهم الرعية المغلوبة على أمرها أنه يتحكم حتى فى الموتى بل وقادر على إعادتهم للحياة مرة أخرى حسب ما يتراءى له هنا فقط يصدق هؤلاء أنه لا حيلة لهم وأن الجبروت والاستغلال والسلب والنهب سوف يلاحقهم أينما كانوا وأن عليهم أن يرضخوا طواعية للمشيئة الملكية التى تعرف كل شىء عنهم.

تأتى نهاية الحدث منطقية حيث يشنق السكير نفسه ويجن البخيل والعرافة تصرخ ولا تعرف ماذا تفعل بينما يلوح الملك للناس بسعادة مبالغ فيها ولكن الكاتب ووفقاً لطريقته فى بناء النص (لعبة داخل لعبة) يطرح علينا نهاية بديلة وهى تحرر مجموعة الممثلين من الاكسسوارات والديكور ليكشفوا عن هويتهم الحقيقية وعلى المخرج الذى يود أن يقدم العمل أن يختار ما يناسبه من أى من النهايتين.

لقد بين المؤلف فى هذه المسرحية أنه عاشق لفنون الصورة وأهميتها فى الهيمنة على خيال المتلقى لذلك تراه كثيرا ما يشير لتبدل الشكل ويمزج بين الصورة السينمائية والصورة المسرحية ويعدد فى المناظر فالجو العام هنا فى هذا المسرح له أهمية قصوى تكاد تكون الأهمية الأولى ولكن لا يعنى ذلك تهافت المتن الدرامى وإنما المقصود أن الكاتب يرى فى مخيلته شكلاً متكاملاً (صورة كلية) ويبنى عليها طريقته فى كتابة الحدث، فهو يصف صورة ويملأها بالأحداث المناسبة لطبيعة الشكل ومن ثم فالقضية تحتل مكانه ثانية ولكنها موجودة بقوة.

وأخيراً أقول لكم إنه سوف تقابلكم تفصيلة اعتادها المؤلف فى كثير من مسرحياته سواء الأولى أو الأخيرة تقول (فيما عدا الشخصيات الأساسية يمكن للشخصية أن تلعب أكثر من دور) عبارة قابلتها فى كل مسرحيات إبراهيم الحسينى تقريباً وتعنى تفكيك الأداء التمثيلى والرهان على متلقى يعرف أن ما يقدم أمامه ليس إلا لعبة مسرحية تحتمل الحقيقة والكذب كما أنها تحتمل الاندماج والتغريب فليس هناك حقائق ثابتة أو رهانات يقنية وكل شىء متاح ويمكن اللعب معه.

أحمد خميس



● **الخاندرو كاسونا كاتب مسرحى إسبانى ولد فى قرية بسوليو فى أقصى شمال إسبانيا وذلك فى 23 مارس من عام 1903.**

المشهد الأول

الشخصيات :
الأحدب
الزوج
الزوجة
السّكير
العرّافة
البخيل
الملك
المهرجون الثلاثة
(1) ، (2)، (3)
امرأة (1) ، (2)، (3)
10 - **رجل** (1)، (2)، (3)
11- **حارس** (1)، (2)، (3)
12- **النخاس**
13- **العفريت**
14- **المذيعة**
15- **وأصوات أخرى.......**

● فيما عدا الشخصيات الأساسية يمكن للشخصية أن تلعب أكثر من دور ...

● المهرجون الثلاثة يمكن أن يلعبها رجلان وامرأة ، أو العكس ، أو ......

● حتى كلمة (تمت) انتهت المسرحية بالفعل والجزء الأخير بما يحمله من تأثير خاص به اختيارى...

● الجو الأسطورى ، المعالجة العصرية ، التناغم المرئى / المسموع بإضاءاته وأصواته الخاصة والمختلفة ، التحرّر من الإيهام الكامل ، الفنتازيا ......كل هذا نسيج متكامل لا ينفصل....

(هانّهق ... ولا ليكوا رأى تانى النهاردة...!؟)

(كرسى ضخم يهيمن على منتصف الفضاء المسرحى ، توجد طرق وممرات آتيه من جميع الجهات متدرجة صعودا وهبوطا لتصل إليه ، تُلقى بؤراً ضوئية ملونة عليه لتكشف عن جميع زواياه ، يصاحب كل بقعة حركة موسيقية معينة يشترك فى عزفها على الطبول والدفوف حارس قوى مدجج بالأسلحة ، رجلا بدينا مشوها تظهر له حدبة واضحة فى ظهره يسمى الأحدب ، ثلاثة من المهرجين أقرب للتركيبة الأراجوزية العرائسية منها للبشرية ، الجميع يتقاسمون عمق الفضاء المسرحى ، ويظهرون من خلال بؤر ضوئية تتناقل بينهم عند العزف...

تتصاعد أصوات العزف ، نسمع من بينها أصوات لهاث العازفون ، وعندما نصل إلى ذروة ما يبدأ دخول الملك فى خيلاء ، وهو يرتدى بذلة عصرية وفوقها عباءة ، يتخذ طريقة فى ثبات واضح إلى الكرسى ، تترنّح أصوات العزف ، تظهر وكأنها حشرجة ، يستقر على الكرسى ، ويصمت العزف.... يتأمل الملك المكان فى هدوء ، تطفأ بؤر العازفين تدريجيا ، يتثاءب بصوت ، يطرد عنه شبح النوم ، ومن أماكن مختلفة وعبر الطرق الموصلة إلى الكرسى تدخل مجموعة من النساء يحملن صناديق حُلى مملوءة بالمشغولات الذهبية ، يدورون حول الملك وهو ينظر إليهن وكأنهن خيالات لا حقيقة ، يقدمن الصناديق له ، ينشغل عنهن بالاعتناء بملابسه ، بكرسيه ، بتنفيض الغبار عن كليهما ... تصدر عن النساء أصوات " هامنج " تشكل لحنا حزينا لا يقطعه إلا بعض الجمل القصيرة التى تشكل مونولوجا واحدا بالرغم من ورودها على ألسنة جميع النساء ....أداء الجمل يوحى أيضا بهذا)

امرأة(1) : باب البيت مفتوح ع البحرى وعمره ما غلط وصاد راجل

امرأة(2) : زى ما يكون فيّا جرب بيخليهم يهربوا منى

امرأة(3) : بعد ما كانوا بيترصصوا قدامى ف الرايحة وف الجاية

امرأة(4) : واللى يسعده حظه ويشوف كعب رجلى ما تفارقوش النشوة طول عمره ...

امرأة(5) : يتقلّب فى منامه ، ويتبهدل حاله وما يعرفش إن كان على حامى ولا على بارد

امرأة(1) : (للملك بعنف)ودلوقتى ، بعد ما دست بجزمتك فى أرضى ، وطفشت الراجل اللى كان بيزرعها ، صبحت بور ، شراقى ، النفس بيطلع منها نار ، بيحرقنى ، وإنت قاعد بتتفرج ....

امرأة(2) : عريت جسمى ، و فردت شعرى ، ووزعت نفسى ع السكك....حتى كلاب الليل مابصوش ليا

امرأة(3) : مش عايزة دهبك ... الدهب مش هايدفينى لما البرد يتعافى و ينخر بسوسه ف عضمى

امرأة(4) : عايزة راجل... مش عيب إنى أقولها بأعلى صوتى

امرأة(5) : عايزة راجل ... أنا مش فاجرة ولا قليلة الأدب ولا أبويا ف يوم ساب رجلى تخطى ناحية العيبة

امرأة(1) : دهبك ما شبعنيش و لا روانى

امرأة(2) : و لا قدر يلم صوابعك من على جتتى ، ولا نَفَسَكْ من على نَفَسِى....

امرأة(3) : خده...اشبعَ به أنت إن كنت تقدر....

(ترمى النساء بقطع المشغولات الذهبية باتجاه الملك الذى يظهر فى حالة نشوة مصحوبة بسخرية مما يدور حوله ، يعود لحن " الهامنج " الحزين إلى الظهور مرة أخرى مختلطا هذه المرة بصوت رنين الذهب ، ثم تضاء بؤرة ضوئية على الأحدب وهو يتسلم طرف اللحن الحزين ليحوله إلى لحنا بهيجا مرحا من خلال طبوله ، و هو ما يسبب انكساراً لدى النساء ، ثم تتعالى ضحكات الملك مشيرا للأحدب بالحضور إليه....)

الملك :تعالى .....

(يتوقف الأحدب عن العزف ، يذهب إليه فى مشيه راقصة تظهر مشوهة بفعل حدبته و يقدم له بعض الأوراق و الصور....)

الملك: **(بلا مبالاة ، يتأمل الأوراق)** آه ...... إيه الطلبات دى بقى...!؟

الأحدب: دى طلبات من الرعية بيقترحوا فيها انهم يشيلوا من على سيادتك عبء اختيار الستات والبنات المحظيات اللى بيقضوا الليالى مع حضرتك ، وبيتمنوا ينولوا الشرف ده ، وبيقولوا يا ريت تثق فى ذوقهم وتديهم الفرصة....

الملك: **(يرمى بالأوراق)** مرفوض....

الأحدب: يا ريت تـ....

الملك: **(مقاطعاً)** من غير مناقشة .....

الأحدب: طب دى الصور ... اختار حضرتك محظية الليلة من بينها ....

الملك: **(يقلب فى الصور)** دى وحشة.... آه ... و دى بقى حلوة قوى عشان كدة محتاجة استعداد شخصى ، و دى نوع جديد **(يمصمص شفتيه)** نجّربه .... وأيه الصورة المقلوبة دى ...؟ **(يعدلها ، ثم مندهشا)** دى صورتى...!؟ إنت جايبلى صورتى عشان اخترنى محظية لنفسى ، إنت اتجنيت ولا عجّزت و خرّفت ...؟ !

الأحدب: آسف .... دى صورة سيادتك اللى وقع عليها الاختيار لتكبيرها و بروزتها وتوزيعها على مصالح و مؤسسات الدولة وإوض نوم المواطنين ....

الملك: آه **(يتأمل الصورة)** طيب ... ادوها شويه ألوان شبابية كدة وخلصوها من التجاعيد البسيطة اللى باينه فيها دى و .... يعنى شوف اللازم .... ود لوقتى عايز أشوف البنت اللى اخترتها.....

الأحدب: حالا ...

(يتناول الأحدب ريموت كنترول و يضغط على مفتاح به فتضاء شاشة عرض فى أعلى عمق الفضاء يظهر بها سوق المدينة ، حركة البيع و الشراء مستمرة بحيوية ، تستعرض الكاميرا أوجه النساء والفتيات إلى أن يتوقف الكادر على إحداهن.....)

الملك: عايز أشوفها أكتر.....

(تدور الكاميرا حول الفتاة لتستعرض جسدها من جميع الجهات.......)

الأحدب: لو تحب سيادتك نستخدم الكاميرات اللى بتعرّى الهدوم عشان الصورة توضح أكتر....؟

الملك: مش لازم ، هاعمل ده بنفسى .... بس قولى مين الحمار اللى واقف جنبها ده.....؟

(تكشف الصورة عن رجل بجوار السيدة يحمل معها بعض المشتروات...)

الأحدب: سيادتك .... الحمار ده جوزها

الملك : وإزاى الحمار يتمتع بكل الجمال ده لوحده ...!؟ خسارة ... المخلوقات دى ما تعرفش قيمة الجمال ... روح هاتهالى بسرعة ....

الأحدب: أمرك ...

(بمجرد أن يبدأ "هامنج " اللحن الحزين تبدأ إضاءة الفضاء المسرحى فى الخفوت تدريجيا إلى أن تثبت عند درجة تسمح برؤية المهرجين الثلاثة وكأنهم أشباح، خاصة وأن المساحيق الموضوعة على وجوههم تساعد على ذلك ....)

مهرج(1) : تفتكروا هايقتل المرّة دى الحمار و ولا هايسيبه ...؟

مهرج(2): ما أنت عارف الحمير طول عمرها بتتقتل و برضه من غير ما تنهق

مهرج(3) : **(ملتفتا لزميليه)** وأحنا مش هانّهق ولا ليكوا رأى تانى النهارده ...؟

مهرج(1) : **(بسخرية)** طبعا ... هانّهق

(يبدأ الثلاثة فى إحداث تنغيمات مختلفة للنهيق ، ثم يتجهون إلى الملك ليلاعبوه بنهيقهم وحركاتهم الأراجوزية و هو يضربهم مداعبا ، يتشقلب الأحدب ضاحكا بينهم ، إظلام تدريجى بينما تظل شاشة العرض تستعرض حركة السوق ، و التى ندخل عبرها وعن طريق مزج السينمائى بالمسرحى للوحة الثانية ...)

(شهادة بحتة فى الجنة أو النار)

(السوق .... كل الأشياء تباع وتشترى ، الحركة تتميز بالحيوية ، على موسيقى مرحة لافتة للانتباه يدخل نخاس و معه بعض من جواريه ، نلمح الأحدب داخلا وسط مجموعة من الحراس يتفقد الأحوال فى هدوء ، للأحدب مهابة و فزع واضحين لدى الناس ، تشق الصفوف إحدى النساء لتلقى بنفسها على قدميه ....)

المرأة : أنا أهوه .... أنا اللى أنت تقصدها ...

الأحدب: **(يبعدها عنه)** ابعدى يا وليه يا مجنونة

المرأة: مش مجنونة ، أنا عاقلة و أنت مجرّبنى ، خدنى ، و صدقنى هاأعجبه ، وهاتلاقينى دايما تحت أمرك ...

الأحدب : هاأقولهالك تانى ... الواحدة مابتروحش لملكنا أكتر من مرة ، وأنتى روحتى ، ليه الطمع بقى!؟

(يرفسها بقدميه فتقع على ظهرها ،ثم تلملم ما تناثر منها فى حسرة ...)

المرأة : **مش** طمع ، دنا بتحايل ع الدنيا عشان ألاقيلى مكان أعيش فيه ، كان يوم نحس يوم ما اخترتنى محظية للملك .... جوزى طلقنى ، وولادى اتبرّوا منى ، وصبحت زى البيت الوقف لا راضى حد يسكنه ولا حتى يهده ... **(تجرى مذعورة بين الناس وهى تهذى بكلمات كثيرة ...)** لمّى جمالك يا شابة ، وانتى وسعى هدومك ، وانتى الزمى دارك ، وانتى دارى نفسك قبل ما نفسك تفضحك ، خبوا وشوشكو وادخلوا جوه لحمكم ، واصرخوا من غير صوت ، الست بس اللى ليها راجل عنده نخوة ولسه ما اتسرقتش منه رجولته هيه اللى مسموح ليها بالصوت **(تنظر بجنون فى جميع الاتجاهات)** يا حسرتى .... لغاية ما عينيا قادرة تشوف مش لاقيه الراجل ده ...**(تذهب إلى النخاس)** ما تقبلنى عندك

النخاس: **(مشيرا لبناته)** بضاعتنا نضيفة وماحدش لعب فيها وماتأخذينيش دى سمعة

المرأة: ماحدش هايبوظ سمعتك ، أنا ماخدنيش غير الملك ، و من قبله واحد اسمه جوزى رمانى بعدها وحلف ما يقرب ليا تانى ، مالكم يا رجالة بلدنا ، يعنى أشتكيكم لرجالة الملك و أقوله إن ماحدش فيكم عايزنى من بعده

النخاس : يا ستى بلاش مشاكل ... قوليلى بس ، تعرفى ...

المرأة : **(مقاطعة)** أعرف كل حاجة .. الشبع زى ما بيعلم ، الحرمان بيعلم اكتر ...**(تخلع رداءها الخارجى فيظهر من تحته فستان مزركش يشبه إلى حد كبير فساتين بنات النخاس)** أنفع ...؟

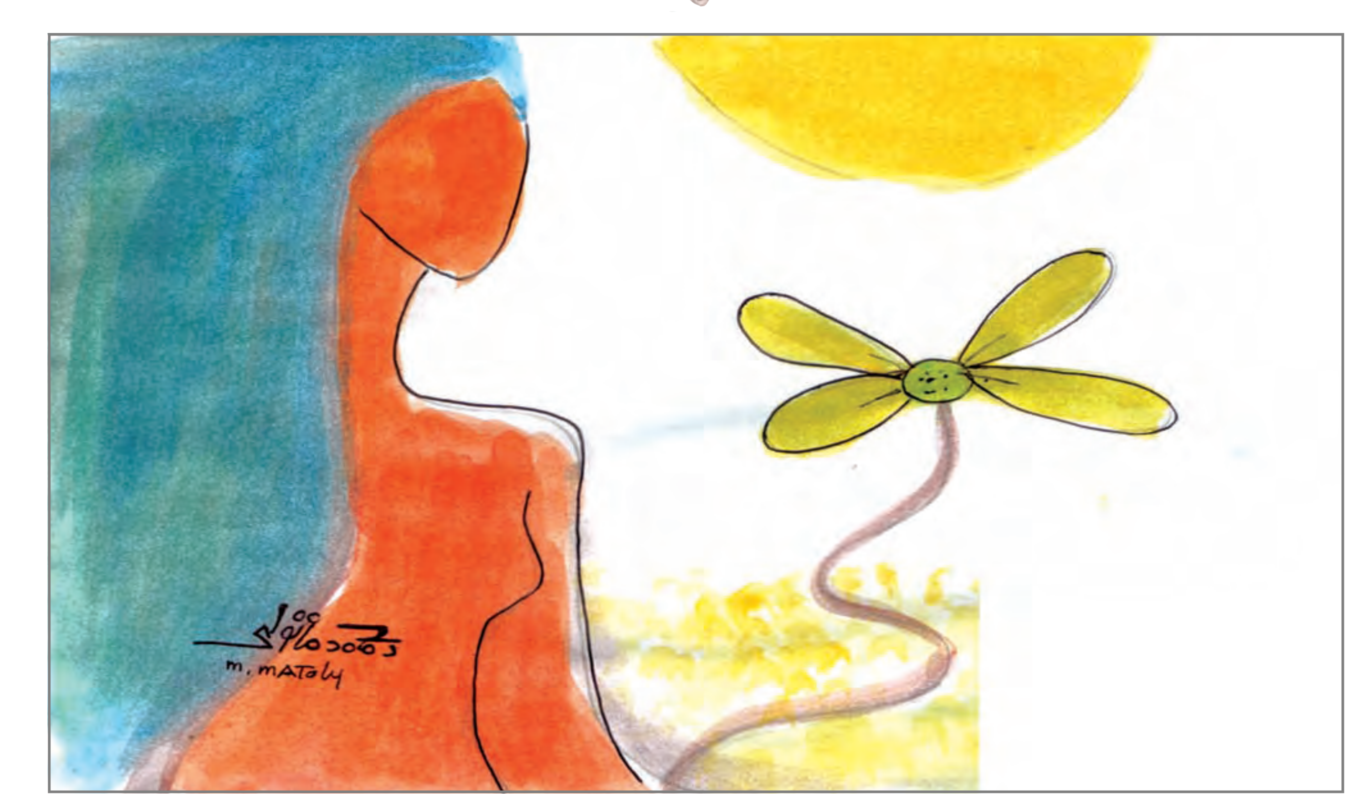
النخاس : **(يتأملها)** تنفعى ... بس اسمعى ماحدش يعرف غيرى إن الملك طالك ...

المرأة: هو اللى مصاب بلعنة بيشاور على نفسه ...

النخاس : **(مؤمنا على كلامها ومناديا)** مظبوط كده ... يللا عندنا أحلى الجوارى ، تدريب عالى على كل اللى بتتمناه ... وبرضه على كل إللى







مابتتمنهوش ...
(ترتفع نداءات أخرى داخل السوق ...)
بائع(1) : أقنعة لوشوش جميلة و وشوش عكرة
بائع(2) : حبوب و سفوف للشجاعة و الجبن ولبين البنين
بائع(3) : شهادات باللى انت عايزه ، بمؤهل ، بدعوة مستجابة ، بوظيفة مدفوعة ، بكلمة مسموعة ، بحتة فى الجنة أو فى النار ... اطلب تلاقى ...
بائع(4) : أسلحة على كل نوع يا بطسطا ، مسدسات ، سكاكين ، مطاوى قرن غزال ، طيارات أباتشى ، اف 16، اف 17، و اف بقى ... ولو مكسل تمد ايدك و تمسك السلاح نادينى أقتل لك اللى انت عايز i، و إدفع ديته ....
بائع(5) : أنا شاب بصحة جيدة للبيع أو للإيجار أو لكافة الأغراض .... مين قال تعالى ...
(يظهر رجل سكير يحمل جوالا على ظهره ، و بيده زجاجة خمر يشرب منها، تظهر عليه علامات الإحباط بأكثر مما تظهر عليه علامات السُكر ... يمر أمامه رجل آخر فيستوقفه السكير ليحادثه بالقوة ...)
السكير : اسمع ... أنا برضه نفسى أبقى بياع زيهم، بس مش عارف أبيع أيه ...؟ ممكن تقولى ...؟
الرجل: يا عم و أنا مالى سيبنى أروح لعيالى
السكير: عيالك ... انت متجوز ...؟
الرجل: أمال يعنى طرحت العيال ...!
السكير: والملك لسه مااختارش الست بتاعتك محظية ليه ...
الرجل: بعد الشر ...
السكير : وبعده ليه ... بكره هياخدها ، هوه بيعتق
الرجل: تف من بقك
السكير: فين ...؟! عليك ولا عليا ولا على .....
الرجل: شكلك كده هاتودينى ف داهية
السكير: **(بمرارة)** كلنا رايحينها ، بس انت راجل طيب **(يعطيه شيئا)** خُد ....
الرجل: أيه دى شيكولاتايه ...؟
السكير: لأ ...حتة حشيش ...هاتحتاجها ... صدقنى ...
الرجل: مش عايزها ... ثم تعالى هنا أيه اللى فى الشوال ده ، حشيش برضه ...؟
(يخطف الشوال منه ، يفتحه ، يفتشه ، يخرج محتوياته) حشيش ... بانجو .... أفيون .... حقن ، هيروين ، طوابع .... ، باكو معسل ..! أيه مستواك هاينحدر ولا أيه ...؟! وإيه ده كمان ...؟!
السكير: صراصير مطحونة فى برشام كحة
الرجل: يا سلام وده ...؟
السكير: مسحوق عضم جمجمة عيل صغير ... بس للأسف مش لاقى بقية التركيبة
الرجل : وأيه اللى وصلك للهباب الأزرق ده كله ....؟
السكير: كلنا وصلنا له بعد ما الملك دخل بيوتنا و قلعنا هدومنا ... مش هاتقوللى بقى أبيع أيه ....؟
الرجل: لسه مش عارف (مشيرا لجواله) دا أنا اتسطلت ع الريحة يا راجل ....
(يهم الرجل بالانصراف ، يلحقه السكير ....)
السكير: استنى ... رايح فين .... مش هاتقف تتكلم معايا شوية ....
الرجل: أتكلم أيه ....؟ مش فاضى للكلام ...
السكير: **(باستعطاف)** بس أنا فاضى و محتاج حد أتكلم معاه قوى ..أرجوك ...**(يدفعه الرجل محاولا الانصراف)** طب استنى **(يعطى له ورقة)** خد رقم تليفونى ولو حسيت فى يوم إنك عايز تتكلم مع حد هتلاقينى فى انتظارك ...
(يتأمل الرجل الورقة الصغيرة ، يحاول إلقاءها ، ثم يتراجع فى ذلك ، يطويها ، يضعها فى جيبه ، يستدير للانصراف ، يعود لحن " الهامنج " الحزين بقوة ، يقطعه دخول الأحدب وسط حرّاسه و هو يقود المرأة المختارة بينما زوجها يلطم خديه ويولول كالنساء ...)
الزوج : أرجوكم سيبوها البلد مليانه بنات ، أيه اللى عجبه بس فى ست متجوزة ....
الأحدب: لسانك ده هايوديك فى داهية ، كفاية وارجع من ورايا ...
الزوج: مش هاأرجع و مش هاتروح معاك لو ده آخر يوم فى عمرى ....
الأحدب: **(مشيرا لحراسة)** خلاص يبقى آخر يوم (يرفع الحراس أسلحتهم و هى خليط عجيب : سيوف ، عصى ، مسدسات ، قنابل ، سياط ،.... ملابسهم أيضا تحتمل هذا التنوع التاريخى ....)
الزوجة: **(صارخة)** لأاه ... لازم حد يعيش لابننا ، أنا كده عرفت نهايتى ، طلقنِى ، وأتجوز واحدة تانيه، وربى ابننا ع الغضب و الكرِه ...
(يهم الأحدب وحراسة بالانصراف تستوقفهم صرخة الزوج ....)
الزوج: استنوا ... **(يتقدم من الأحدب)** اسمع ، أنا أعرف بنت بنوت آية فى الجمال ،تقول للقمر قوم وأنا أنور مطرحك ، ممكن أدلكم عليها وتسيبوا مراتى ، دى حتى وحشة ...
الأحدب : إنت عبيط ، دى اختياره هو شخصيا ، يعنى الدنيا تتهد ، تتحرق ، تروح ماترجعش لازم الرغبة الملكية تنفذ
(حركة إضاءة متغيرة ، يحدث ترجيع لجملة الأحدب الأخيرة " لازم .... " كصدى صوت متصاعد ومتباعد ، و هنا تتشكل خشبة المسرح لمجموعة من الأماكن يشغلها : الأحدب والزوجة / الحراس / الزوج والسكير / نساء و رجال / .... والبؤر الضوئية تتناقل بينهم طبقا لمدار الحديث ....)
الزوجة : أنا موافقة ع الرغبة الملكية بس اسمع .... أنا كمان ليّا رغبة ....
الأحدب : إتفضلى
الزوجة : ليّا رغبة فيك انت ....
(الأحدب مندهش ... ثم بؤرة أخرى .....)
الزوج: تفتكر هاتقدر تضحك عليه ...؟
السكير: **(و مازال يواصل شرابه و قد بان السكر عليه)** الإزازة ماتضحكش على اللى بيشربها ، دايما هوه اللى فـ الآخر يضحك عليها ويفرقعها ... خد اشرب .... (........ و **أخرى** ......)
حارس(1): هوه أيه النظام ....؟
حارس(2) : إحنا مالنا ... لما يقولولنا اضربوا ...؟
حارس(3) : نضرب
حارس(2) : موّتوا ...؟
حارس(3) : نموّت
حارس(1) : والمهم ف الآخر ...؟
حارس(2) : نقبض ...
حارس(3) : و نرجع لبلادنا
(.......... **و أخرى** ....)
امرأة(1) : الست العاقلة اليومين دول ما تخرجش من بيتها
رجل(1) : (متدخلا) ولا الرجالة ماحدش عارف رغبات الملك هاتوصل لفين ....؟!
رجل(2) : مرّة يسجنّا ، مرّة ينفينا ، ولو عايز يسحلنا بيسحلنا ويدوس على رقابينا بجزمته ، أو يشغلنا جواسيس على بعض ، وماحدش عارف بكره هايعمل فينا إيه ... ؟!
(ثم يتوالى التناقل بين البؤر ....)
الزوجة: رغبتى فيك بدأت من أول ما شفتك، كنت رافع كرباجك والرجالة بتتكفّى على وشوشها قدامك زى الغنم ... ساعتها حسيت إنك مختلف ... كبير قوى .... أكبر من إن واحدة زيى تتمناك....
الأحدب: لكن ... يعنى .... مأأقدرش .... أنا مجرد ....
الزوجة: رغبتى فيك ما تتعارضش مع رغبة الملك ، حققلى رغبتى فيك وإعمل بعد كده اللى أنت عايزة فيّا ....
الأحدب : إنتى متأكدة من إنك .. أصل يعنى .. أول مرة تحصل إن واحدة هيه إللى ... قصدى أقول....
الزوجة : ماتقولش حاجة ... سيبنى أنا اللى أقول ... أنا محتاجة قوى لقوتك ... لسلطانك ... لرجولتك ... محتاجة أحس و لو للحظة إن فيه راجل بيضمنى بجد ...
الأحدب: خلاص .... بس بعد ما تروحى للمـ......
الزوجة: **(مقاطعة)** إذا كنت هاأوافق أروح للملك من أصله فده لأنى محتاجاك إنت مش هوّه
الزوج: تعرف الملك خد مراتى من إمتى ....؟
السكير: يا عم دا لسه هاياخدها النهارده ...
الزوج: لأ ... دا خدها من يوم ما خد مرات صاحبى
السكير: و صاحبك ساعتها عمل أيه ....؟
الزوج: كان دافس راسه جمبى فى الطين
السكير: طب ما رحتوش الخمارة ليه زى ما أنا عملت...؟
امرأة(1) : يا ترى هايطردها بعد ما ينولها فى الشوارع و معاها صندوق دهب وللا هايضمها لجواريه
امرأة(2) : ماتفرقش ، هيه توهة ولا أكتر ...
حارس(1) : مال الوزير إدهول على عينه كده زى ما يكون دلقت عليه برميل ميه ساقعة ...؟
حارس(2) : ما إنت عارفه بيتهبل على أى فستان معدى ....
الأحدب: طب ده هايحصل إزاى ....؟
الزوجة: عندى فى البيت ...
الأحدب: و جوزك ...؟
الزوجة : هايخدّم علينا ... هوه قادر يفتح بقه دلوقتى لما ها يفتحه بعدين ....
الأحدب: **(رافعا صوته لحراسه)** إسمعوا ... هانروح البيت معاها عشان تجهز نفسها للملك ....
(خفوت تدريجى للإضاءة ، يبدأ الجميع فى التحرك للخروج ، الزوج يضحك بهستيرية بينما يظر إليه الحراس بازدراء ، والسكير باستغراب ....)
(أرجوك .. ممكن أوصفلك جسم مراتى .. ؟)
(بيت الزوج ، الأثاث متواضع لكنه يتميز بالبساطة و الأناقة ، الأحدب يحاول احتضان الزوجة وهى تفلت منه فى دلال ، زوجها ينشغل بترتيب مائدة الطعام ولا يبالى بهما ، الحراس يقفون و وجوههم للحائط وظهورهم للمشهد ....)
الأحدب : حتّى بقى عليا ، مش أنا هاودتك فى اللى كنتى عاوزاه ....
الزوجة : **(بدلال)** قصدك إللى كان نفسى فيه ....
الأحدب : **(فاردا ذراعيه)** طب خشى ف حضنى وأنا عامل كده مش واخد بالى ......
الزوج : افرد دراعاتك كويس عشان الحضن يبقى مستريح ....
الأحدب : **(متضايقا)** لأ ...إحنا ما اتفقناش على كده ....
الزوجة : مالك زعلت ليه ...؟
الأحدب : قولتيلى جوزك هايخدم علينا ومش ها يتدخل .. أيه اللى يخليه يتدخل دلوقتى ....؟
الزوجة : ولا يكون فى بالك (تتجه لزوجها ، تصرخ فى وجهه) اخرس ما أسمعش صوتك تانى....فاهم .... يا حمار
الزوج : دا أنا بعملكوا جو ، يعنى شوية تفاريح **(ينتحى بالأحدب جانبا)** اسمع بس أصلك مش واخد بالك ، إنت فاكرنى باصصلك فى اللقمة لا مؤاخذة....أبدا ... أنا قصدى أفطمك ... هيه مراتى بتحب أيه ...؟ بتكره أيه ....؟ تخشلها من أى مدخل ....
الأحدب : يا راجل مش تقول كده
الزوج : أمال ... و لسة دا أنا خبرة .... شوف يا سيدى ... **(يخفت الصوت)**
حارس(1) : هوه صفّر ....؟
حارس(2) : لسه ما صفرش ...
حارس(3) : طب هانفضل لاطعين وشنا فى الحيط لغاية إمتى ....؟
الأحدب : هيه كمل ....
الزوج: و بعدين يا سيدى تروح على طول ....
الزوجة: **(مقاطعة)** بتتوشوشوا على أيه ...؟ الأكل هايبرد ...
الأحدب: لحظة واحدة ... كمل يا راجل دا إنت مسخرة ....
الزوجة: مفيش تكميل إلا بعد الأكل ....
حارس(1) : وإحنا مش هاناكل ....؟
الأحدب: اخرسوا .... وشك منك له للحيط
حارس(2) : طب عطشان ...
الأحدب: اشرب من كيعانك ... وكلمة تانية هاأشرب أنا من دمك ...
(يجلسون حول الطعام ....)
الزوجة: **(تناوله لقمة كبيرة)** خد الحتة دى
الأحدب: **(يناولها أخرى)** لأ خدى إنتى دى
حارس(3) : **(للزوج)** وإنت قاعد كده شبكة ....؟!
الزوجة: **(منفعلة)** لأ إحنا كده قاعدين ف الشارع **(للأحدب)** شوفلك حل وإصرفهم
الأحدب: **(جانبا لها)** طب مش لما تصرفى جوزك إنتى الأول ...
الزوجة: موافقة ... **(لزوجها)** بقولك أيه يا جوزى يا حبيبى ما تهز طولك كده و تروح السوق تجيب لنا



● أول ما يلفت النظر فى مسرح كاسونا هو التزاوج بين الواقعية واللاواقعية أو الخيال حيث لا يعيش المؤلف بمعزل عن الحياة ومع ذلك يتطلع نحو المثالية.

حاجة نشربها ....

الزوج: عرق سوس مثلا ...؟

الأحدب: عرق سوس ، عرق نسا إللى يطلع من ذمتك كويس

الزوج: حاضر **(يخرج)**

الأحدب: (للحراس) اسمعوا ... خلاص مهمتكوا خلصت هنا ، روحوا على قصر الملك على طول و قولوله العروسة بتجهّز نفسها و جايّالك

الحراس: (معا) حاضر **(يخرجون)**

الأحدب: تعالى لى يا بطة

الزوجة: وأنا مالى هه .... **(تدس قطعة لحم كبيرة فى فمه ....)** خد أزغط دى ....

الأحدب: (يبتلعها فجأة) تعالى لى يا .... **(يكُح كحّات متعددة ، يقاوم إعياءً فجائيا ، يسقط على الأرض ، الزوج يدخل مسرعا وهو يحمل فى يده دورق الشراب ...)**

الزوج: أيه ده عملتى فيه أيه ...؟ موّتيه ...**(مشيرا للشراب)** دا أنا لسه جايبله شربات البنج

الزوجة : هوه استنى بنج ولا غيره ... أنا ما أعرفش أيه إللى حصل له ... فجأة لقيته طب وقع من طوله قدامى

الزوج: الحراس فين ...؟

الزوجة: مشاهم و قال لهم روحوا القصر

الزوج : يعنى يعرفوا إنه عندنا .. **(يضع رأسه على صدر الأحدب)** يا نهار اسود ...

الزوجة : أيه بيتنفس ...؟

الزوج: لأ ... مات خالص.... اسمعى إحنا نشيله ونرميه بره فى الشارع و لما يسألونا نقولهم خرج من عندنا سليم، و أهو بدل ما كنا هانبنجه و نرميه أهو بنج نفسه بنفسه ....

الزوجة: و تفتكر هايصدقونا ....

الزوج : ما أعرفش ... طب نهرب يعنى ولا أيه .....؟

الزوجة : نروح فين .....؟! إيد الملك طايلة هنا وهناك

الزوج: اسمعى جاتلى فكرة .... تعرفى الست العرّافة إللى جمبنا ......؟

الزوجة: أيوه ....

الزوج : نشيله ونحطه قدام بابها ونخبط ونجرى وهى تدبّس فيه بقى... خلّى عفاريتها ينفعوها ... ياللا بسرعة شيلى ويايا ......

(يسند الزوجان الأحدب بينهما ويحاولان الخروج به، فجأة يظهر المهرجون الثلاثة وهم يتلصصون على الموقف ، يصاب الزوجان بالذعر فيتركان الأحدب ليقع على الأرض ..)

مهرج(1) : أيه يا عم انت وهى ... مالكم إتخضيتوا كده .... ؟ المفروض انكوا مش شايفينا ...

الزوج : آه صحيح **(لزوجته)** شيلى تانى متخافيش ، المفروض إحنا مش شايفينهم..

الزوجة: يا راجل مش شايفينهم إزاى ما هم قدامنا أهم ......

مهرج(2) : يا وليه فى المسرحية

الزوجة: آه ... كده و كده يعنى ...

مهرج(3) : يا سلام على نباهة أهلك ...

الزوج : خلاص **(متذكرا)** كنت بقول أيه قبل ما ييجوا جواسيس الملك الطيبين ويخوفونا ...

الزوجة: ما كنتش بتقول حاجة ... إحنا كنا خارجين نرمى المصيبة دى بره ...

الزوج : آه ياللا

مهرج(1) : نبلغ عنهم

مهرج(2) : مانبلغش عنهم

مهرج(3) : نبلغ عنهم .... **(وكأنه تذكر شيئاً)** نبلغ عنهم إزاى ...؟ ويبقى كده فرقنا أيه

عن باقى الجواسيس إللى مالين البلد

مهرج(1) : صحيح ... الناس بقت فى بلدنا لا إما جواسيس لا إما بيفكروا يبقوا جواسيس

(يخرج الزوجان بالأحدب ، يتابعهما المهرجون الثلاثة بطريقة تلصصية مضحكة وهم يكررون الجملة الأخيرة ... إظلام تدريجى ...)

(إحنا كجواسيس طيبين موقفنا أيه .....؟)

(بيت العرافة ، البيت ملىء بالموتيفات الديكورية ذات الطابع الشعبى ، فالمفارش عبارة عن جلود حيوانات ، و الحوائط مغطاة بالدلايات ، السبح الطويلة ، الأقنعة ، جماجم و رءوس بعض الحيوانات الصغيرة والطيور المحنطة ، و البخور يملأ المكان و يعطى له طابعا سحريا ، العرافة تجلس أمام موقد البخور ، ترتدى جلبابا أسود طويلا و تتزين بالوشم ...، و بجانبها بعض الكتب القديمة ، أمامها يجلس السكير مادا لها كفه وهى تحاول أن تقرأ خطوط الكف .....)

العرافة : أول مرة أشوف كف خطوطها داخلة فى بعضيها زى التعابين ، ملهاش بداية بس ليها نهاية ، ما أعرفش عمرك إبتدى من امتى ، حاسة إنك شايل سنين كتير فوق كتافك ، رزقك ضيق ، والبلد إللى يضيق رزقك فيها ما تبكيش عليها ، حاسة برضة إننا إتقابلنا قبل كده أو هنتقابل تانى بعد كده ... مش قادرة أحدد ، لون كفك بهتان ، هربان منه الدم ، دور تانى يمكن تقابل لون يشبهك ، وعلى قد ما السكك قدامك مفتوحة وبراح على قد ما قيدك ضيق وخطوتك مجروحة ، وعينيك زايغة مش قادرة ترسى على طريق ...

السكير : (ضاحكا بسخرية شديدة) وبعدين ... أفهم إيه من كل ده ، أنا كويس ولا وحش، هالاقى طريق ولا مش هالاقى ، إنتى كلامك زى ما قالو لى بيتوه الواحد أكتر ...

العرافة : و لما قالوا لك كده جيتلى ليه ...؟

السكير : أنا ما جيتلكيش ، أنا لقيت رجليا بدون تفكير جايبانى عليكى ، يمكن بتسلى ، أو عايز ونس أو يمكن عايز أتوه ، وأتلخبط أكتر ما أنا متلخبط ، والخمرة ما بقتش تجيب نتيجة معايا ... بجد أنا ما أعرفش أنا جيت هنا ليه ، و مش ندمان ، و مش معايا فلوس أديكى ، ومش خايف منك ، و مش أى حاجة بقى ....

(أصوات خبط شديدة على الباب ، العرافة ترتبك)

العرافة : اوعى تكون عامل مصيبة بره وجاى تستخبى عندى هنا **(تهزه بعنف)** انطق ...

السكير : مصيبة أيه ... ؟ أنا لو قادر أعمل أى حاجة ما كنتش بقيت كده ... تعرفى ... آهى هيه دى مشكلتى ، إنى فعلا مش قادر أعمل أى حاجة حلوة أو وحشة ، افتحى ولا أقولك أروح أفتح أنا ...

العرافة : لأ استنى **(تنظر من فتحة الباب ، تعود مسرعة لتدفعه للخروج من باب آخر ...)** مش بقولك أكيد عامل مصيبة ، الأحدب وزير الملك هوه اللى واقف ع الباب ... أخرج أنا ماشفتكش ، وإنت ما تعرفنيش **(يخرج ، تسير بقلق فى اتجاه الباب)** يادى العيبة ، ليكون جاى ياخدنى للملك ، هو أنا أنفع للحاجات دى فى السن ده ، لا دا يبقى بعتر كرامة نفسه**(بانفعال واضح تفتح الباب بقوة، وتجذب الأحدب بشدة من ياقته ، فيقع أمامها على الأرض)** بقى يا راجل يا ناقص جاى تاخدنى للم ... يا ليلة مش فايته ، ماله ده ..؟! **(تهزه بشدة)** اصحى ... فوق ... مش قصدى أوقعك ... إنت أغمى عليك ولا أيه ...؟ **(تتركه، تخرج لتنظر من الباب)** ما فيش حد معاك ، أمال كنت جايلى لوحدك ليه ..؟

معقول من شدة بسيطة كده تموت فى أيدى ، يا عم قوم بقى ... أنا آسفة ، غلطانة ، اضربنى بجزمتك بس ما تموتش هنا ، أرجوك ما توديهنيش فى داهية أنا مش حمل الملك ولا رجالته ، وإنت بالذات ... ، إنت مت بجد ولا أيه ... ؟!

(تتفرس فيه) يعنى أنا مش شايفه دم ولا حاجة ، بس ما فيش نفس ولا قلب

بيدق ... يا داهية دقى ... والعمل دلوقتى ...؟

(يظهر المهرجون الثلاثة ....)

مهرج(1) : و بعدين الست العرافة دى هاتدبس فى الراجل

مهرج(2) : و ما حدش ها يصدق إنها بريئة من دمه ...

مهرج(3) : يا عم دمه أيه ...؟! ماعندوش ، ما هى لسه قايله ، وبعدين يعنى همه الإتنين اللى فاتوا همه اللى كانوا قتلوه ... ؟

مهرج(1) : يعنى تفتكر الملك هايصدق إنه مات كده لوحده ...

مهرج(2) : طيب إحنا كجواسيس للملك هانقوله دا مات إزاى ...؟

مهرج(3) : دى مشكلة فعلاً... طب نفكر ... مات إزاى ...؟!

(يدورون فى حلقات مضحكة و هم يرددون " مات إزاى ...؟ " إلى أن تضيق بهم العرافة ...)

العرافة: (بانفعال) اخرسوا بقى ، خلونى أركز ها أعمل أيه فى المصيبة دى ...

مهرج(1) : أنا مش عارف ليه كل الستات إللى فى المسرحية دى اغبيا ... كل ما نقولهم المفروض إن إحنا جواسيس و ما حدش بيشوفنا ي....

العرافة: إتنيل على عينك منك له ، ولما إنتوا عايشين فى دور الجواسيس مش عارفين أيه إللى حصله ولا إيه اللى جابه لغاية عندى ... ؟

مهرج(2) : عارفين يا ختى ...

العرافة : طب ما تقولوا ساكتين ليه ... ؟

مهرج(1) : ملناش دعوه ، بس ما تخافيش إحنا كده كده بنقول معلومات غلط للملك عشان إحنا كنا رافضين أساساً شغلانة الجواسيس دى بس هو إللى ضغط علينا ، يستاهل بقى إللى يجرا له مننا

العرافة: يعني مش نافعين لا طبله ولا طار ، لا منكم و لا كفاية شرّكم ...

مهرج(1) : طبله ...

مهرج(2) : طار ....

مهرج(3) : شرّكم ...

مهرج(1) : طب إتصرفى بقى يا فالحة فى المصيبة إللى إنتى وقعتى فيها ...

العرافة : طبعا ها أتصرف ... لازم أتصرف **(تفكر)** أعمل إيه ..؟ أعمله عمل وأسقيهوله يخليه يقوم يمشى ويروح يموت فى قصر الملك ... أو آخد أطره أعزّم عليه وأبخره يمكن أعرف أيه إللى حصل له ... ؟! لقيتها أسخر له واحد من العفاريت يشيله ويرميه فى حته بعيده و لا من شاف و لا من درى ....

(تزيد من البخور فوق النار ، تفتح كتابا ، تقرأ بعض التعاويذ غير المفهومة ، يظهر عليها انفعالا واضحا ، نسمع ضحكات غريبة عالية ، ثم يخرج العفريت من وسط الدخان ، العفريت يرتدى بنطلون جينز ، كوتشى ، تى شيرت ، كاب ، و يخرج من بين الدخان وهو يكح بشدة ....)

العفريت: كفاية دخان يا وليه إنتى ، هاتعمينى ...

العرافة : (مستمرة فى تعويذاتها) احضر و بان عليك الأمان ....

العفريت : أنا جيت ارحمى أمى ، عايزه أيه خلصينى

العرافة : (وكأنها لا تراه) بحق القدرة ، و قوة السحر والسحره تيجى بالأمر ....

العفريت : يا وليه يا مجنونة أنا قدامك أهه ...

العرافة : (مستمرة) اظهر ... اظهر ....

العفريت : شكلى مش باين عليه عفريت و للا أيه ...؟ مش مقتنعة بيا يعنى ... طب إصرفينى **(يحاول لفت انتباهها و هى لا تستجيب له ، يتضايق)** الوليه دى غبية عليا النعمة....

مهرج(1) : (لزميليه) شفتوا دا رأيى من الأول

العفريت : (يخرج موبايل من جيبه) آلو... ملك العفاريت ، إلحقنى تعالى شوف لك صرفه مع الست دى أنا خلاص إتخنقت منها ، أيوه يا سيدى حضّرتنى ولا راضيه تطلب ولا راضيه تصرفنى ... أساسا مش مقتنعة بوجودى ، معلقانى زى البيت الوقف ... **(تنتبه العرافة له ، فتتحقق فيه باستغراب ...)** هش ... أيه ده ..؟ إنتى شايفانى ..؟ **(يغلق الموبايل)**

العرافة: ليه فاكر نفسك اللهو الخفى ..! العفريت : إحنا فينا من تريقه اخلصى عايزة أيه ...؟

العرافة: إنت إللى عايز أيه ...؟ و إزاى دخلت هنا ...؟

العفريت : إنتى إللى حضرتينى ... أنا العفريت ...

العرافة : عفريت أيه ...؟ إنت بتهزر يا شاطر ...؟

العفريت: شاطر ...! شكلى هأذيكى عليا النعمة ... خلصى فى الدور لتطلبى لتصرفينى ...

العرافة : تأذينى ... ؟! إنت بجد العفريت ...؟!

المهرجون : آه هوه العفريت ، إحنا شاهدين....

العرافة: خلاص لو إنت العفريت شيل الأحدب وزير الملك وارميه فى حته بعيده ...

العفريت : الأحدب وزير الملك ...! **(يتفحصه)** آه هوه ليه موّتيه يا مفترية ... دا أنا بحبه ... وملك العفاريت كمان بيحبه ... **(باكيا)** يا حبيبى يا أحدب

العرافة : بتحبوه ...؟! يبقى على كده بقى بتحبوا الملك بتاعنا ...

العفريت : طبعا ، وإحنا إللى وزيناه على موضوع محظية كل ليلة ده عشان نعمل شويه لبش فى الأرض و ...

(يتعالى صوت جهورى ، يختفى بعده العفريت ...)

الصوت : يا فتان ... إزاى تقول كده ... ارجع بسرعة لحظيرة العفاريت ، حسابك معايا بعدين ... إن ما سخطك كلب جربان ما أبقاش أنا ...

العرافة : أيه إللى حصل ... ؟ حاسة بدوخة ... هوه أنا حضّرت العفريت ولا لسه ... ؟ ما دام لسه الأحدب هنا يبقى ما حضرتوش ، أمال التهيؤات إللى حصلت دى أيه ... ؟ أحضره تانى ... يوه ... ولا تحضير و لا غيره ، أنا أشيله وأرميه بره بنفسى وأخلص **(تجره وتحاول أن تخرجه من الباب، وقبل أن تفتح تتعالى الأصوات فى الخارج ، ينظر أحد المهرجين ...)**

مهرج(1) : خلّى بالك حراس الملك بره و بيدوروا عليه ...

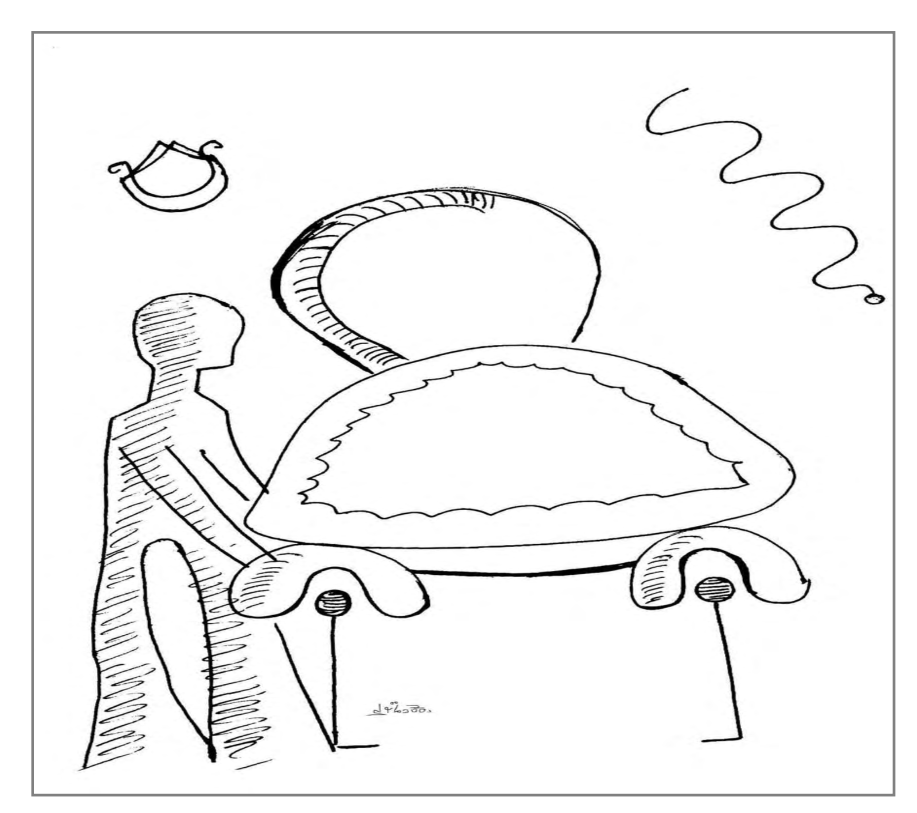
العرافة: طب أعمل أيه ...؟ هو شكله كده حل واحد مافيش غيره ... أشيله وأرميه من فوق السطح فى دار البخيل إللى جمبنا ، هو يتصرف فيه بمعرفته **(للمهرجين)** صح كده ...؟

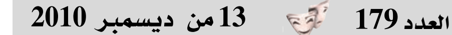
المهرجون: ملناش دعوة ... قلنالك الكلام ده قبل كده ، بطلى غباوة بقى ...

العرافة: أنا عارفة انكوا جواسيس طيبين ومش هاتفتنوا عليا **(تجر الأحدب لتصعد به إلى السطح ...)** أيه ده ... ؟ ماله تقلت كده ، بقيت زى عامود الخرسانة ...

(تختفى به فى الداخل ،المهرجون يتابعونها بنظراتهم التى ترتفع إلى أعلى)

مهرج(1) : طلعت بيه فوق السطح ، الولية





المفترية شالته هيلا بيلا و رمته فى دار البخيل
مهرج(2) : وقع ... ؟
مهرج(3) : لسه بيقع ....
مهرج(2) : كل ده ولسه بيقع ... ليه يعنى رامياه فى سابع أرض ...!
مهرج(1) : مش هايوصل إلا فى أول المشهد إللى جاى
مهرج(2) : طب ياللا بينا على هناك ...
(يخرجون من أماكن متفرقة ، إظلام تدريجى ...)
(فردة جزمه متشعبط فيها وزير)
(بيت البخيل ،البيت حقير لا يوجد به أثاث سوى سجادة يجلس عليها البخيل و أمامه صندوق خشبى كبير يخرج منه رزم النقود يعدها ، يشمها ، يتحسس ملمسها ، يحتضنها ، ... ثم يعاود رصها مرة أخرى داخل الصندوق ، المهرجون يطلون برءوسهم من أماكن متفرقة ...)
مهرج(1) : فين الأحدب ... ؟
مهرج(2) : (**ناظرا لأعلى**) تصور لسه ماوقعش ، متعلق من هدومه فى حديد السقف ... بص فوق
(الأحدب يظهر معلقا فى أعلى الفضاء المسرحى)
البخيل (**يحادث نقوده**) ربنا يخليكوا ليا ، وتكبروا كده ، والمليون يبقى عشرة ... مظبوط كده كل رزمة عشر تلاف (**يرفع إحداها**) ماعدا إنتى يا شقيه ، بس ما تقلقيش ، إخواتك جايين فى السكة وهايدفوكى (**رافعا يده لأعلى**) إبعت بقى يا رب (**تسقط فردة حذاء الأحدب فوق رأس البخيل ، يلتقطها فى غيظ**) مش قصدى فردة جزمه ، أنا قصدى فلوس ، ع العموم مش مشكلة ، دى شكلها جزمه محترمة ، يعنى لو تقع فوق راسى الفردة التانية ، ممكن الواحد يبيع الجوز قليله بـ ميت جنيه ، وممكن كمان أأجرها باليومية ، أو أرهنها وأجيب الفردة التانيه (**ناظرا لأعلى**) لو الفردة التانية ما جتش ها أضطر أرجع دى ... هه أنا مستنى ... يعنى مافيش فايدة ، أكيد واحد من جيرانى بيهزر معايا هزار تقيل ... خلاص خد أهه (**يرميها لأعلى**) مش عايز حاجة منك (**تقع فردة الحذاء مرة أخرى و معها الأحدب ، ينكب عليه البخيل ضربا**) يبقى أكيد إنت بقى إللى بتغلس عليا طب خد ... خد ... (**يضربه ، ثم يتوقف فجأة**) يا نهار مش فايت دا الوزير الأحدب ... يخرب بيتك هوه إنت ... قصدى أنا آسف ... أصل كنت بحسبك ... بحسبك ... إنت ما بتتكلمش ليه ... ؟ خد جزمتك أهه مش عايزها ، أنا شكل جزمه محترمة زى دى ، أنا طول عمرى حافى ، و بكتيره فى الأعياد باألبس بلغة ... رد عليا بقى أرجوك ماتوقعش قلبى فى ركبى (**يتفحصه ، يضع رأسه على صدره ، يرفع ذراعة لأعلى ويتركه**) مات ... ! ... إزاى ...؟! أنا ماأعرفش إن إنت إللى فوق ، و إيه إللى جابك فوق السطح بتاعى من أصله ، بتراقبنى ، طمعان فى شوية الفلوس إللى عندى ، مش معقول ، دول بيجوا أيه فى الفلوس إللى عندك ، إنت محترف لم فلوس ، أنا يادوب هاوى ، و لو عايزهم خدهم بس ما تموتش أرجوك ... أنا بخيل آه ، نتن آه ، زبالة آه ... بس مش قاتل ... أنا ما أقدرش أقتل نملة ، أنا جبان ... جبان ... جبان ... (**يردد الكلمة الأخيرة بأداء كلاسيكى مبالغ فيه فيصفق له المهرجون الثلاثة و يصفرون إعجابا بأدائه ، فيقف محييا إياهم**) شكرا شكرا لجواسيس الملك الطيبين (**يهم أحدهم بالتحدث فيقاطعه**) عارف إن المفروض إنى مش شايفكم ، هيه خوته كل حد تقابلوه تقولوه الكلام ده ، إخفوا من قدامى خلونى أشوف هاأعمل أيه فى المصيبة دى (**ينظرون له فى غيظ**) بقول إخفوا ، و ما تقفوش قدامى زى العمل الردى(**يديرون له ظهورهم**) يا سلام كده مشيتوا ، على كل أنا مش شايفكم (**متذكرا**) أنا كنت وقفت عند ... آه ... (**يعود لحالته الاندماجية**) أنا مقدرش أقتل نملة ... أنا جبان ... جبان ... جبان...
مهرج(1) : دا مش بخيل و بس ... دا ممل كمان
مهرج(2) : بالشكل ده المسرحية مش هاتخلص النهاردة ، كل واحد من دول هايرمى جثة الوزير عند التانى عشان يلبسه القضية ، و هانفضل نلف طول النهار على كعوب رجلينا ...لأ و الملك نتن ما بيدفعش بدل كعوب ...
البخيل : أعمل إيه... أروح فين و آجى منين ... ؟
مهرج(3) : خلص يا عم أبوس أيدك ، هاتعمل إيه يعنى ، هاتشيل أمه (مشيرا للأحدب) و ترميه فى الشارع زى ما هو مكتوب ، عايزة فكاكة دى ، ياللا ، اخلص ...
البخيل: لأ مش عايزه ، متشكرين و طبعا مش هاتبلغوا عنى عشان إنتوا طيبين ...
مهرج(1) : طبعا بس يا ريت تعملك شويه همه
البخيل : و لا طبعا عايزين منى رشوة ... خايف تكونوا فاكرينى غنى و لا حاجة ... (**يهم أحدهم بالصراخ فى وجهه ...**) حاضر ... خلاص هاأشيله أرميه فى الشارع أهه ... بس ألبسه الجزمة الأول مش معقول يموت حافى كده ... يموت ... طب مادام هوه ميت هايحتاج الجزمة فى إيه ، و للا هيه عياقه ع الفاضى ... فى موضوع الجزم ده بالذات الحى أبقى من الميت (**يخلع فردة الحذاء الأخرى من قدمه ، ثم يحمله على ظهره و يتجه للخروج به ...**) الدنيا ماعدش فيها أمان ، يعنى بدل ما يقع فى بيتى جوز حمام طاير ، ولا دكر بط مزغط تقع فردة جزمه شابك فى فردتها التانية وزير ، مش بعيد بكره يقعلى قباب زحافى متشعبط فى السير بتاعه ملك ...
(يخرج ، يتبعه المهرجون ، إظلام تدريجى ....)
(هوه ليه دايما مفيش نهاية للمهزلة .... ؟)
(الحدث مقسم هنا على ثلاثة أماكن داخل الفضاء المسرحى ، الأول أعلى عمق الفضاء المسرحى حيث يوجد كرسى الحكم معطيا ظهره للجمهور ، يجلس عليه الملك و بيده " ريموت كنترول " يغير عبره قنوات تليفزيونية مختلفة نراها أمامه على شاشة العرض و تعلو عنه قليلا ، نرى أجزاء من البرامج ، أغانى ، أفلام ، ... إلى أن يتوقف ليرى فيلما " تسجيليا " عن محاربة الإرهاب ، الصور دون الصوت و فى اليمين و اليسار بؤرتا ضوء يجلس داخل الأولى الزوج موثقا بالسلاسل والحبال ، و الثانية تجلس بها الزوجة ، آثار التعذيب تظهر على كل منهما ، آثار التعذيب تظهر على كل منهما ، يوجد حارسان مشوها الملامح ، غليظان يتابعانهما ....)
الزوج: (**يتكلم بصعوبة**) ... كنت كل مابحاول أشوف جسمها ، كانت بتتكسف منى وتخبى نفسها و تمد أيديها تطفى اللمبة ، و فـ يوم و فـ عز نشوتنا ببعض ولعت النور فجأة ، صرخت و دخلت بلحمها فى لحمى ، و بكت ... كانت بتستخبى منى فيا ..... (**يصمت بتأثر ، يحنى رأسه فى انكسار ، إظلاما على بؤرته يعقبه إضاءة على بؤرة الزوجة ...)**
الزوجة : جسم جوزى ما فيهوش علامات مميزة ، ما فيش غيرها شامة كبيرة فى وسط سلسلة ضهره ، كنت لما أحب أضايقه أعضه منها ، و على الرغم من وجعه إلا إنه كان بيضحك بصوت عالى (**إظلام عليها ، ثم تضاء البؤرة الأخرى على صوت فرقعة كرباج على جسد الزوج ..**)
الزوج : كفاية .. صدقنى إحنا ماقتلناالهوش ولا كنا نقدر نقتله ...(**كرباج آخر**) بس تعرف لو شفته قدامى دلوقتى ها أقتله (**آخر ....**) آه ... و لو قدرت أفك قيدى هاأقتلك إنت راخر ....
الزوجة : سابنا و خرج ، لميت هدومى و إتعطرت و إستنيته يرجع ياخدنى للملك ، ومارجعش .... روحوا شوفوه ، دوروا عليه و ارحمونا بقى
الزوج : (**صارخا و منهارا**) كلاب ... اقتلونى لو ده هايريحكم ، سجلوا بصوتى اعترافى إنى أنا إللى قتلت الأحدب وزير الملك ، حطوا نهاية للمهزلة دى بقى ...
(تتوالى الكرابيج على الزوج و الزوجة ، تضاء بؤرة الملك ، يرفع يده لأعلى دون أن نرى وجهه فيتوقف الضرب ، نسمع صوته ...)
ص **الملك** : اشنقوه ، وهاتوهالى هيه أشنقها بمعرفتى (ضاحكا بسخرية) خلينا نشوف حكاية الكسوف إللى بيقول عليها جوزك دى ....
(تزداد ضحكاته ، يفك الحارس وثاق الزوجة ويأخذها إلى الملك ، بينما يخلع الحارس الآخر ملابسه أمام الزوج ...)
الزوج : (**مندهشا**) فيه أيه ... ؟ مالك ، بتعمل ليه كده ... ؟!
الحارس : (**بغلظة**) هاأتأكد من موضوع الشامة إللى فى سلسلة ضهرك دى ، و أوعدك لو لقيتها ها أعضك منا ...
(موسيقى متوترة ، الحارس يخلع ملابس الزوج عنه بالقوة ، بينما يمزق الملك ملابس الزوجة وهى تصرخ بين يديه ، أصوات الفيلم التسجيلى تتعالى ، ضحكات الحراس ، لهاث الزوج و مقاومته ، الأصوات تشكل انفجارا صوتيا ، ثم إظلام فجائى .....)
(إزازة الخمرة فى أيد اليتيم عجبه ... !)
(مفترق الطرق ، المعمار يغلب عليه الطابع الشعبى العربى : مشربيات ، أرابيسك ، ... تظهر مناطق إضاءة خافته آتيه من المنازل و متسربة عبر فتحاتها ، من إحدى الطرق يدخل البخيل حاملا الأحدب فوق ظهره وهو يتلفت فى ذعر يمينا ويسارا ، المهرجون كعادتهم أول ما يظهر منهم رءوسهم المطلة من أماكن مختلفة ، ثم يدخلون بعدها ....)
البخيل : بيتهيألى هنا مناسب ، أرميه بقى فى وسط الشارع و أطلع أجرى مش كده ... ؟ (**للمهرجين**) ماتردوا أعمل إيه ... ؟
مهرج(1) : يا عم إحنا المفروض ضدك ، يعنى بنتجسس عليك لحساب الملك ، تقوم عاوزنا نقولك تعمل إيه ... !
مهرج(2) : مش كفاية مجرجرنا وراك من شارع لزقاق لعطفه ...
مهرج(3) : وعمالين نقولك تعالى هنا ، خش من هنا ، خلى بالك م الحراس ....
البخيل : خلاص ، هوه أنا هاأغلب يعنى ... أهه ، نوقفه هنا فى الركن ده ، وبكده يبان إنه كان مستخبى ومستنى بجد ....
(ينفذ ذلك ، يضعه واقفا فى أحد الزوايا ، يخلع شاله و يخبئ وجهه به ، ثم يتركه و يجرى ، فيصطدم عند دوران الشارع بالسكير و هو يتطوح وفى يده زجاجة الخمر يشرب منها ، و يظن أن البخيل سيخطفها منه فيقاوم ذلك ....)
السكير :(**يحتضن الزجاجة**) هييه .... ضحكت عليك ، هوه كل يوم تخطفها منى ، عايز تعمل دماغ على قفايا ، مش كفاية كل حاجة إتخطفت منى ، وما عدش حيلتى غيرها (**يقبل الزجاجة**) بس إنتى عندى بالدنيا (**بتطوح يمينا و يسارا ...**)
المهرجون: هايشوفه ... مش هايشوفه
السكير : (**فى إحدى دوراته يجد نفسه أمام الأحدب**) يا ابن الناصحة لفيت ورجعت لى (**يشده من ياقته**) إنت مش ها تحرم بقى ، مستقصدنى أنا ليه بالذات كل ليلة تخطف منى الإزازة ، والله لا أوريك (**يجذبه ، فيقع على الأرض ، فينام فوقه مكيلا له الضربات ، ثم يسكب فوق رأسه محتويات الزجاجة**) وآدى إزازة الخمرة أهه يا ابن الطفسه ....
(تسمع وقع أقدام عالية ، يتحرك المهرجون للنظر فى اتجاهات مختلفة)
مهرج(1) : دول حراس الملك ...
مهرج(2) : ياه (**للسكير**) اهرب بسرعة ... حراس الملك جايين على هنا ...
السكير: لازم أأدبه ابن الطفسة ده .. هيه الخمرة فى أيد الغلبان عجبه ، كل الناس طمعانين فيها ، لازم أموته عشان ما يعملش كده تانى ...
(يزداد فى تكييل الضربات للأجدب ، يأتى الحراس ، يمسكون به ، هنا يختفى المهرجون ...)
حارس(1) : (**يدفع السكير**) خدوه على قصر الملك وفوقوا الوزير ....
السكير: الوزير ...! هوه طلع وزير ... طب ليه قاصدنى كل ليلة و طمعان فى إزازة الخمرة بتاعتى.... ؟!
(يتجمد المشهد ، هناك دهشة ما تسيطر على الجميع ... إظلام تدريجى ....)
(كان نفسى أكون جدير بالشنق)
(ميدان عام نصبت بداخله و بشكل يهيمن على المكان كله مشنقة ، الحراس منتشرون ، الملك يظهر فى مكان مميز يسمح له برؤية المنظر كله ، أهل المدينة يطلون برءوسهم كالفئران المذعورة على ما يحدث ، السكير يقف مكتوف الأيدى بجوار حبل المشنقة ، يظهر لحن " الهامنج " الحزين رويدا ... رويدا ، هناك أيضا بعض الهمهمات المتناثرة التى لا تفصح عن شئ ... ما أن يرفع الملك يده حتى تصمت كل الأصوات ، و يبدأ الحارس المكلف

● **توفى بونتيلا عام 1952 ولوركا عام 1936 فانقطع إنتاجهما وظل كاسونا فقط حاملاً لواء المسرح الأسبانى.**

بالشنق عمله ....)

الحارس : (للسكير) نفسك فى إيه قبل ما تموت...؟

السكير: أنا ... أنا ما قتلتوش ، يعنى ما أستحقش دموع الناس الغلابة دول **(مشيرا لأهل المدينة)** دا زى ما يكون شافنى مات ، أو هوه جايلى ميت من أصله ... أنا فكرت إنى أقتله ، هوه السبب فى خراب بيتى ، لكن فى كل مرة كنت بأنوى، كنت بأقول ياد أصبر، دا إن صبر القاتل ع المقتول هايموت لوحده، فكنت باصبر ، و ماكنش بيموت ، كان زى النار واخدة فى وشها الأخضر واليابس...

الحارس : (مكررا) نفسك فى حاجة قبل ما تموت

السكير : كان نفسى أكون جدير بالموقف ده ، كان نفسى أسحقه ، و أكون أنا إللى قتلت الأحدب ،ويا ريت يكون أنا إللى قتلته ، و أنا با أضرب فيه فقت لحظة واحدة ، سمعت إللى بيحذرنى ، أهرب ، بصيت بضرب فى مين .. ؟ لقيته الأحدب ، انجنيت و فضلت أضرب فيه أكتر و أكتر ...

(يظهر المهرجون الثلاثة فى عمق الفضاء المسرحى ، يظهر عليهم الحزن ...)

مهرج(1) : تفتكروا إللى قلناه للملك ده هايخلص ضميرنا من ربنا ...

مهرج(2) : والله بقى لما يشنقوا واحد أحسن ما يشنقوهم كلهم ، إنت عارف إللى بيقع فى أيديهم ما بيرحمهوش سواء عمل حاجة أو ماعملش

مهرج(3) : إللى مصبرنى شويه إننا حذرناه وقولنا له اهرب ، هوه إللى ماسمعش كلامنا

(الملك يشير بيده ، يعود لحن " الهامنج " الحزين بقوة ، الحارس يدخل عنق السكير لعقدة الحبل ، يهم بسحب الكرسى من تحت قدميه تعطله صرخات العرافة وهى قادمة تصرخ فى حالة هستيرية..)

العرافة: لأأاه ... استنوا ، ماتشنقهوش ، هوه ماعملش حاجة ، أنا إللى قتلته ... **(تلتقط أنفاسها)** جالى وخبط على بابى ليلة إمبارح ، شديته بكل عافيتى ، ورميته على وشه فى الأرض ، و موته ، أيوه أنا إللى موته ، وأنا إللى أستاهل الشنق ...

(نظرات حزينة بين السكير والعرافة ، جملة موسيقية موحية ...)

الملك : (للحارس) فك قيوده ، واشنقها هيه ، وخذوه ارموه فى السجن بتهمة السكر البين فى الطريق العام ...

السكير : أنا ما سكرتش إلا لأنك خدت مراتى وشردتنى فى الشوارع ، ف مكانش قدامى غير طريقتين إما أقتلك أو أقتل النخوة فيا بالخمرة ...

الملك: (صارخا) اشنقوهم الإتنين ... نفذوا

(لحن " الهامنج " الحزين ، يفرد الحارس حبلا ثانيا لمشنقة جديدة ، يساعده حارس آخر ، و يبدأا فى شنق السكير ، و العرافة ، و ما أن نصل لسحب الكرسى من تحت أرجلهما حتى يندفع البخيل داخلا و هو يصرخ ...)

البخيل : استنوا ، ما تشنقوش حد فيهم ، أنا إللى قتلت الوزير ، كان بيتجسس عليا و قتلته ...

مهرج(1) : أنا قلتلكوا دا يوم مش فايت ، الناس جايه تتشنق و كأنها رايحه تتفسح ... دى موضة ولا أيه ... ؟

مهرج(2) : آه ... إللى خايف منه شكله ها يحصل

الملك: (مشيرا لهم) تعالوا هنا إيه الحكاية ...؟ مين فيهم إللى قتل الوزير ..؟

مهرج(1) : (بارتباك) أصل أنا جالى ليلة إمبارح مغص و ما نزلتش الشغل ، عشان كده ما أعرفش إيه إللى حصل فى المدينة ...

(يتراجع ليختبئ وراء مهرج 2 دافعا إياه أمام الملك ...)

مهرج(2) : أنا برضه كنت نايم جمبه عشان عندى نفس المغص ...

مهرج(3) : و أنا كنت باأعالجهم عشان ...

الملك : اخرسوا ، حسابكم معايا بعدين **(للحراس)** اشنقوهم همه التلاتة ... خلصونا ...

(يدخل أحد الحراس مندفعا إلى الملك ..)

الحارس : مولاى الملك ... خبر سعيد يا مولاى

(يدنو الحارس من أذن الملك و يهمس إليه ببعض الكلمات ...)

الملك: (بإصرار) برضه ها يتشنقوا

(تبدأ مراسم الشنق ، يدخل الثلاثة رءوسهم فى الحبال ، الملك ما زال واقفا فى غضب ، الترقب يغلف الجميع ... المشهد يتجمد ... إظلام تدريجى عليه مع ابتعاد صوت " الهامنج " الحزين ...)

- 9-

(مؤامرة بين الملايكة و الملك)

(المقبرة.. السكير ، العرافة ، البخيل ينامون متراصون ، توجد شواهد قبور كثيرة تنتشر داخل المكان ، هناك أحد الحراس يقف بجوار المقبرة ، أصوات الكلاب ، الذئاب ، الرياح يتناهى إلينا من وقت لآخر ، فى عمق الفضاء المسرحى توجد بؤرة إضاءة تشع هالة من النور يقف بداخلها المهرجون الثلاثة يرتدون زيا أبيضا و يغطون وجوههم بشيلان خضراء تتحرك حركة خفيفة بفعل الرياح ، يستيقظ السكير من النوم ، ينظر حوله فى دهشة ، يتحسس نفسه ، يكح ، يعاود الكحة ، يستيقظ الآخران ، يتأمل كل منهم الآخر فى فزع).

السكير : أنا ... إحنا ... يعنى ... إحنا مش أتشنقنا

البخيل : أيوه ... دى آخر حاجة فاكرها ....

السكير : إنت سامعنى **(يحاول أن يتحسسه)**

البخيل : وشايفك زى ما إنت شايفنى ....

العرافة : معنى كده إيه ...؟ و إحنا فقنا و للا لسه ... ؟

السكير : (يتلفت حوله) أكيد متنا ما إنتوش شايفين المقابر من حوالينا ...

البخيل : إزاى متنا و إزاى لسه مع بعض و بنتكلم كمان ...؟

العرافة : و إزاى لو كنا متنا ندفن مع بعض ، أنا ست و إنتوا رجاله ...

البخيل : دى برضه مشكلة تانية ، أنا آخر حاجة فاكرها والحبل بتاع المشنقة بيطبق على رقبتى **(يعاود إحساس اللحظة فيكح بشدة)** وحسيت بعديها إنى داخل فى نفق ضلمة كل حاجة فيه بتضيق و بتضغط عليا ، و بعدها ما درينتش بأى حاجة ...

العرافة : أنا سمعت إن الميت لما يكون بيحب الدنيا بتفضل روحه متعلقة فيها ، يمكن دا إللى حاصل لينا ،،،

السكير : بس برضه إزاى نندفن كده بهدومنا

البخيل : يا عم دا كويس إن الملك سابها علينا وما فضحناش فى الآخرة كمان ...

السكير : طب أنا جعان ... تفسروا ده بإيه ؟! بيتهيألى الميت ما بيجعش و نفسى كمان فى كاسين ، و دا منكر و ما يصحش ، لأن المفروض إحنا ميتين

البخيل : أنا تهت و ما بقتش قادر أفرق بين الحياة و الموت

العرافة : ما يمكن إحنا لسه عايشين وهمه دافنينا بالحيا ...

السكير : يعنى إحنا كنا عايشين قوى فوق ضهر الدنيا ، إحنا كده كده كنا مدفونين بالحيا ...

(يبدأ الثلاثة فى تفحص المكان ، يترك المهرجون بؤرتهم الضوئية ، و يذهبون إليهم ، فيفزع الثلاثة لمرآهم ، و يحاولون الكلام فلا يستطيعونه إلا بعد عناء ...)

البخيل : شـ... شايفين ... يبقى إحنا متنا ، و آدى الملايكة أهه جايه تحاسبنا ...

مهرج (1) : (مشيرا إلى البخيل) إنت ... قولنا بقى عملت إيه فى دنيتك ... ؟ **(صارخا فيه)** انطق..

البخيل : حاضر ... أنا ... بدأت حياتى نصاب كده على خفيف ، و بعد ما كبرت شويه بقيت حرامى وحوشت شويه فلوس وبقيت أسلف الناس بالفايظ ، إللى أسلفه ميه يرجعهم ميه و خمسين ، و بعدين نصبت على كبير و كنت با أقسم المكسب مع حراس الملك ...

(الحارس الذى يقف على مقربة من الجميع بمجرد أن يسمع كلمة " حراس الملك " يكح منبها المهرجين الثلاثة ...)

الحارس : احم ... احم

مهرج (1) : (للبخيل) اخرس ما تجيبش سيرة الملك بحاجة وحشة ...

البخيل : (مندهشا) نعم ... مش قصدى ... بس أنا باأحكى إللى حصل

السكير : بـ... بعد إذنك ... إيه علاقة الملك باللى إحنا فيه دلوقتى ...؟!

مهرج (2) : استنى إنت ... دورك لسه جاى ... بتعترض .. دنا هاألهلبك ... قولى ... عملت إيه إنت راخر ..؟

السكير : ما عملتش حاجة وحشة ، كنت بأصلى وأصوم وماشى فى حالى و بقول يا حيط دارينى ، و عمرى ما فتحت شباك يجيب عليا ريح ، لغاية ما جه اليوم المشئوم و خد الملك مراتى...

الحارس : (منبها) احم ... احم

مهرج (2) : اخرس ... الملك ماخدش مراتك عشان يلعب بيها ، دا خدها عشان دا واجب وطنى **(ينتظم مهرج (1) مهرج (3)(فى أداء حماسى للشعار الوطنى)** إنت هاتخلف منها ناس وش فقر، إنما الملك هايخلف منها ملك صغير ... **(يعاود المهرجون الثلاثة أداء الشعار الوطنى بحماسة مضحكة ...)**

السكير : أنا مش فاهم حاجة ... الملك هوه إللى بيحاسبنا دنيا وآخره ولا إيه ...؟

مهرج (3) : احم ... احم **(لزميليه هامسا)** خف يا نطع إنت و هوه **(ثم بصوت عالى)** مش وقته الكلام ده ، اركنوا دلوقتى (ثم للعرافة) وقوليلى إنتى حكايتك من أولها ...

العرافة : هه ... حاضر ... أنا عملت حاجات وحشة كتير كسبت عيش من أذى الناس والضحك على دقونهم ، سرقت ، غشيت ، حضرت عفاريت ، و جننت ناس ، ووقفت حال بنات ، و مزقت حبايب، و لبست المخاليق العفاريت الزرق والحمر ، سفلى و غير سفلى ما سبتش حاجة ماعملتهاش ... أنا ملعونة ... ملعونة ...

مهرج (3) : كل ده مش مهم ... كملى عملتى إيه بعد كده ... ؟

العرافة : مش مهم ... إزاى ... ؟ أنا كنت عارفة إن نهايتى سوده ، بعد كده ماعملتش حاجة غير إنى قتلت الأحدب وزير الملك

مهرج (3) : آهى دى الحاجة الوحيدة الغلط ، كنتى ماشيه كويس لخبطى ع الآخر ، مش لاقيه إلا الوزير بتاع الملك ، ما قدامك الناس كنتى اقتلى إى حد ... صحيح ناس تخاف ماتختشيش، ومايستهلوش الملك يرجعهم للحياة ...

العرافة : (لزميليها) إنتوا فاهمين حاجة ... ؟!

البخيل : (مندهشا) الملك يرجعنا للحياة ...!

السكير : إحنا متنا بجد ولا لسه ، و الملك إيه علاقته بالآخرة ...؟

العرافة : إيه الصح و إيه الغلط ... ؟ و إيه إللى يتعمل , و إيه إللى مايتعملش ، و هل إحنا فعلا ممكن نرجع للحياة ...!؟ وإذا كان الملك هوه إللى بيحاسبنا هنا يبقى إيه فايدة موتنا ...!؟

السكير : (ضاحكا بجنون) دماغى ... دماغى هاتنفجر ، حد يمسك دماغى ، امنعوها م الانفجار ... أنا اسمى إيه ... ؟ وأنا هنا فين ...؟ حد يعرفنى منكو ، أنا كنت فاكرنى وعارفنى من لحظة ، دلوقتى أنا ... آه ... **(يقاوم السكير دوارا وألما شديدا فى رأسه ، تتصاعد جمل الآخرين بتساؤلات محمومة ، الأصوات تتداخل ...)**

الحارس : احم ... احم

(ينطلق المهرجون الثلاثة فى ضحك هستيرى متواصل ، تتحول أسئلة الآخرين لهذيانات غير مفهومة ، يستمر المشهد لثوان .. ثم إظلام تدريجى ...)

-10-

(ما صدقتش إن إللى بيموت بيرجع لغاية ما جربت)

(هناك أكثر من وحدة مرئية داخل هذه اللوحة ؛ ففى العمق تظهر شاشة العرض لتذيع علينا مواد إعلامية و فنية مختلفة دون صوت ، بجوارها و فى مكان عال نسبيا فتاة ترقص أيضا دون موسيقى ، فى منتصف الخشبة كرسى الحكم خال و فى المقدمة يجلس الملك و بجواره الوزير الأحدب و بعض الحراس يحتسون مشاريب مختلفة ، و على مقربة منهما يقف المهرجون الثلاثة يتقدمهم بخطوة الحارس الذى رأيناه فى اللوحة السابقة ، هناك فتاة ترقص رقصة أخرى و تتجول بها حول و بين الملك ورجاله ...) (تبدأ اللوحة بالضحكات العالية للملك و حاشيته ...)

الملك : (من بين ضحكاته) كانت فكرة جهنمية ...

الأحدب : ضربت فكرة إنى لسه ما متش على عينه

الحارس : الناس ملهاش سيرة فى البلد إلا عن الميتين إللى رجعوا للحياة ...

الأحدب : كانت تجربة رهيبة تستاهل فعلا إن الناس يحكوا عنها سنة واتنين ، كنت لسه بشاغل الست ، خد وهات ، دلع ، مياصة ، حركات ، ووزعنا الناس و يادوب هاندخل على قلة الأدب إلا وألاقيها دست حتة لحمة كبيرة ف بقى ، وقفت ف زورى ، أفلفص مفيش فايدة ، سدت عليا النور والهوا ، والدنيا كلها بقت ضلمة ودخلت فى حته شبه الحلم، حاسس باللى بيحصل بس مش قادر اصحى ، ناس ، زعيق ، ضرب ، خنق ، خبط ، رزع ، حاجات بتتهبد ، و غنى على بكا ، بنى آدمين على عفاريت ... كنت عارف إنى لازم هاأصحى بس أمتى وإزاى وبعد ما يحصلى إيه ... ؟ مش عارف

الملك : بكده يبقى حسيت بشعور إخوانا البعدا بعد ما صحيوا

الأحدب : حسيت (**ضاحكا**) وآمنت ببركات مولانا الملك (**يضحكون جميعا ...**)

الملك : لأ بس حدوتتهم ألعن من حدوتك

الأحدب : طبعا ... دول ماتوا ، واندفنوا ، وإتحاسبوا كمان ... لأ وإيه ... الملايكة ضربتهم على أيديهم وقالت لهم ما تجيبوش سيرة الملك يا وحشين ...

الحارس : إللى مجنن الناس إنهم شافوهم بيتشنقوا قدامهم ، و ما فيش حد خد باله من ضربة كعوب البنادق على روسهم ، ولما شلناهم وهمه مغمى عليهم الناس كلها آمنت وصدقت إنهم خلاص ماتوا ، وخاصة وإحنا بندفنهم قدام عينيهم ، و يا سلام بقى لما الملايكة كانوا بيحاسبوهم ... (**ناظرا للمهرجين الثلاثة ومستحثا إياهم على الكلام ...**) لما الملايكة كانوا بيحاسبوهم ... احم .. احم..

مهرج (1) : آه .. كانوا تايهين ، وكل واحد منهم بقى عامل زى علامة الاستفهام الكبيرة

الملك : (**متسائلا ببرود**) إزاى يعنى ... ؟

الحارس : (**مرتبكا ودافعا مهرج1**) اشرح لجلالة الملك بسرعة إزاى كانوا عاملين زى علامة الاستفهام الكبيرة ، و علامة التعجب الصغيرة ... انطق ...

مهرج (1) يعنى كانوا .. (**لمهرج2**) اشرح إنت (**يحدث ارتباكا بين الحارس و المهرجين الثلاثة ، جميعهم يتلعثمون فى الحديث و لا يعرفون ماذا يقولون ...**)

الملك : لا تشرح إنت ولا هوه ، وقولولى إيه حكايتكم ... بصراحة كدة إنتوا معانا ولا مع الناس الجرابيع إللى بره ...

مهرج (1) : مع حضرتك طبعا ...

الملك : مش باين ... إدينى أمارة ...

مهرج (1) : بأمارة ما بنفذ كل الأوامر ، مرة نعمل مهرجين ونقول نكت فوازير (**يستحث زملاءه فيدورون بحركات ضاحكة**) ومرة نتجسس ع الناس فى الشوارع والبيوت (**يمثلون التجسس بحركات مضحكة**) و مرة نعمل ملايكة (**يمثلون حركات أخرى من مشهدهم السابق**) ومرة ... ومرة ... قولنا حضرتك بس عايز إيه و إحنا نكون ، إللى يهمنا إنك ترضى ...

الملك : كل ده هجص وضحك ع الدقون وعمركوا ما عملتوا من كل ده حاجة بجد ، وبصراحة كده أنا زهقت منكم ، و باأفكر أحولكم من مهرجين لحاجة تانية ... (**يفكر**) لأيه ... لأيه .. ؟

الأحدب : (**متدخلا**) ما تشغلش بالك يا زعيم ، أنا عندى فكرة ، و برضه مش بعيد عن أفكارك الجهنمية ... (**يميل عليه و يهمس له ببعض الكلمات**)

الملك : (**ضاحكا بشدة**) حلو قوى ، و اهو برضه نقسم معاهم ...

الأحدب : (**يهمس للحارس بفكرته ، ثم بصوت عالى**) يا للا جهزهم للمطلوب ...

مهرج (1) : (**مفزوعا**) إيه هاتعملوا فينا إيه ... ؟ (**يجرهم الحارس للخارج**) بلاش يا حضرة الملك ... ها يبقى دمك تقيل من غيرنا ... أرجوك بلاش ... (**يخرجون ، يعود الملك وجلسائه للضحك المتواصل ، يغير الأحدب قنوات التليفزيون ...**)

الأحدب : (**مشيرا للفتاه التى ترقص أمامهما**) إيه رأيك فى المحظية الجديدة ... ؟

الملك : مش عارف أنا حاسس إنى قربت أزهق منها

الأحدب : دى لسه ماكملتش الليلة ... ع العموم أنا برضه عامل حسابى (**يشير للفتاة التى ترقص فى العمق ...**) دى بقى إللى هاتكملها (**تنسحب الفتاة الأمامية خارجة لتحل محلها فتاة العمق ، يناوله الأحدب كأسا**) فى صحتك ، تدوبها فى عرق العافية ...

الملك : ما تنساش تدى المحظيات إللى قبل كده فلوسهم ... (**تنطلق الضحكات ، يستمر الأحدب فى تغيير المحطات الفضائية إلى أن يشير له الملك بالتوقف ... سيب المحطة دى) (إظلام تدريجى للفضاء المسرحى لدرجة معينة تسمح لنا برؤية مجلس الملك كالأشباح ... ، يظهر أحد البرامج على شاشة العرض ، هذه المرة نسمع الصوت ، المذيعة تحاور الناس فى الشوارع ...**)

المذيعة : وحضرتك ...

رجل (1) : دى معجزة مش عايزة الكلام ، الناس بعد ما ماتوا ، الملك اتوسط ليهم ورجعهم للحياة

امرأة(1): (**تتدافع للتحدث**) أنا مصدقتش ياختى المعجزة دى إلا لما شفتهم بعنيا

رجل(2): الموقف فى حد ذاته عبرة لمن يعتبر ، الناس مشنوقين قدام عينينا ، برضه مدفونين قدام عينينا ، و ده يدى الملك رخصة إنه يعمل فى رعيته ما يشاء ، لأنه هوه الوحيد إللى بيموتهم وقت ما يعوز و برضه بيصحيهم وقت ما يعوز ، والله أعلم.

الملك : (**معلقا**) الراجل ده كويس ... شوف له منصب يناسبه ...

امرأة (2) : ياختى أنا مش مصدقه ، هوه فيه حد بيموت وبيرجع تانى ، أكيد فيه ملعوب فى الموضوع

الملك : دى وحشة ، زحلقوها بقشرة موز و خلصونا منها ...

الأحدب : و ليه الموز ما عندنا أنواع فواكه تانية

(يستخدم الأحدب الريموت كنترول ، تتراجع الصورة للوراء بسرعة ، ثم تتوقف عند أول حديث امرأة (2) **والتى تظهر مشوهة وآثار التعذيب بادية عليها ..**)

امرأة (2) : أنا ما كنتش مصدقة إن إللى بيموت بيرجع تانى لغاية ما جربت بنفسى ، فـ يوم الصبح مت ودفنونى ، والملك كتر خيره بعتلى واحد من حراسه رجعنى تانى للحياة ...

رجل (3): (**متسلما الحديث**) والله ما عاد حد فاهم حاجة (**يتوقف فجأة عن الكلام ، ينظر بريبة من حوله ثم يتراجع**) غير حاجة واحدة بس كلنا واثقين ومتأكدين منها هيه إن الملك وحراسه حاجة كبيرة.. كبيرة جدا ... شكرا ... (**لنفسه وهو يغادر الكادر**) ربنا ياخدنا إذا كان ده يبسطكوا ... سلاموا عليكوا ... (**يظلم الفضاء المسرحى تماما ، لا يبقى مرئيا إلا شاشة العرض ، و التى ننتقل عبرها عن طريق مزج السينمائى بالمسرحى إلى اللوحة القادمة ....**)

- 11 -

(كفاية بقى ... هيه خوته)

(تتخذ هذه اللوحة من تقنية الفوتو مونتاج السينمائى السمة الأساسية لها ، فهناك عدة أماكن داخل الفضاء المسرحى تمثل أماكن مختلفة تدور فيها الأحداث بطريقة متوازية و فى وقت واحد ، وعن طريق البؤر الضوئية المتتابعة يتم السرد المسرحى ....) (المذيعة ما زالت فى الشارع تواصل إجراء حواراتها مع الناس ، الشارع يظهر متفرعا منه شوارع أخرى ...)

المذيعة : (**لرجل4**) وحضرتك ....

رجل (4): حضرتك إحنا كده مطمنين ... لأن بوجود الملك وسطينا إحنا محميين دنيا وآخره

المذيعة : و حضرتك تقولى أيه بالمناسبة السعيدة دى (**لامرأة3**)

امرأة (3) : حضرتى ... حضرتى هاأزغرت ، لأننا كنا محرومين م السعادة من زمان ، والنهارده جالنا الفرح لغاية عندنا

(**امرأة3**): تزغرد ، تشاركها بعض النساء الأخرى الزغاريد ، تتسحب الزغاريد ليتشكل عبرها لحن " الهامنج " الحزين الذى تؤديه مجموعة من النساء تضاء بؤرتهن بعد سحب بؤرة المذيعة ....)

النساء : (**فى متوالية كلامية يتخللها لحن " الهامنج "**) ـ جت الحزينة تفرح ..... بكره الحزن يبقى ملو الكف والزغاريت إللى بتهرب النهارده مش هانعرفلها طريق جرة بكرة .... إحنا سبقنا وفرحنا أتيتم ، وإنتوا زغرتوا وهيصوا لغاية ما تلحقونا ...... ـ وأنا متأكدة انكوا هاتلحقونا .... (**إظلام ثم بؤرة المذيعة ....**)

رجل (5) : أنا مش من بلدكم ، أنا من بلد جمبكم وسمعت إن بيحصل عندكم معجزات فجيت أشوف بنفسى ، وأتبارك ....

(إظلام ثم بؤرة البخيل فى بيته ، نجده جالسا أمام صندوقه يخرج منه أحجارا ويهذى ...)

البخيل : حجارة ... الصندوق كله حجارة ... مابقاش فيه ولا مليم ... حجارة ... كل أستك فيه عشر تلاف حجر ... وما فيش ولا أستك ناقص حجر ... لأ ... لازم يكون أستك ناقص عشان يفضل عندى أمل إنى أكمله ... وبعدين أموت الوزير ، ويرجع الوزير يصحى تانى ويموتنى ، ويرجع الملك يصحينى ويموت فلوسى ... (**فى جنون أكثر ...**) حجارة ... كل حجر فيه عشر تلاف ، وكل عشر تلاف فيها أستك ... حجارة ... (**ينشر البخيل الحجارة من حوله فى جنون ، إظلام عليه ، تضاء بؤرة العرافة فى منزلها أمامها موقد البخور مشتعل و هى تحادث ذرات الدخان ، وتحاول الإمساك بها بين يديها ...**)

العرافة : استنوا ماتطيروش ، مستعجلين على إيه ... ؟ بتهربوا بجلدكو يا جبنا ، يعنى لازم أحضرلكو عفريت عشان تستنوا معايا ... ليه كل حاجة بتهرب لبعيد ، أو بتنزوى وتنكمش وتهرب جوه جلدها ... ليه ماعدش حد بيقدر يطل بدماغه ويصرخ بأعلى صوته أنا أهه ، شوفونى ... شوفونى أنا لسه ماهربتش ... لسه قادر أوريكم نفسى (**إظلام عليها ، ثم إضاءة بؤرة السكير لنجده أمام مشنقة صنعها لنفسه ، و يشرب من زجاجة الخمر حتى تفرغ تماما، ثم يلقيها بعيدا ، و يبدأ فى الاستعداد لشنق نفسه ...**)

السكير : يعنى أفهم من كده إن إللى يشنقه الملك بيرجع تانى للحياة ، طب إللى بيشنق نفسه، يا ترى بيرجع برضه ...؟! (**ضاحكا بسخرية وألم**) طب أعمل إيه ...؟ الدنيا بتاعة الملك ورجالته ، وبرضه المفترى مش عاتق عايز يستولى ع الآخرة كمان ... طب الواحد مننا يروح فين ... ؟!

العرافة : لأاه ... مش إنت إللى لازم تموت (**تضاء بؤرة البخيل بجوار بؤرتيهما**)

البخيل : (**مشيرا إلى مكان ما**) همه إللى لو فضلوا بالشكل ده لازم يموتوا ...(**تطفئ البؤر الثلاث معا ، ثم تضاء بؤرة جديدة حيث أشار البخيل لنجد بها موكب الملك و بجواره الأحدب وحولهما بعض الحراس ، الملك يلوح بيديه للناس المتجمعين حول موكبه ، تضاء بؤرة جديدة بجوار بؤرة الملك تظهر بها اثنتان من النساء**)

امرأة (1) : استخبى بسرعة ، لو الملك شافك هياخدك محظية ليه و يتخرب بيتك

امرأة (2) : و لو ماشفنيش واقفه فى موكبه برضه هايتخرب بيتى ...

امرأة (1) : طب والعمل ... ؟

(يطل رجل برأسه إلى البؤرة ناصحا إياهم ...)

الرجل : صقفوا و زغرتوا ، لغاية ما نشوف بكره ها يحصل إيه ... ؟! (**يدخل المهرجون الثلاثة لبؤرة الملك و هم على هيئة شحاذين بملابس قذرة ، ويتعكزون على العصى وعلى بعضهم البعض ليتسولوا من الناس ...**)

المهرجون : (**معا**) حسنة قليلة تمنع بلاوى كتيرة ... ادفع إللى تدفعه ، ها ندعيلك على أد ما تدفع ... (**يختفى الرجل والمرأتان من بؤرتهما ليدخل إليها الزوج و الزوجة ...**)

الزوج : كفاية جرى ورايا بقى نفسى انقطع

الزوجة : ما أقدرش أعيش من غيرك

الزوج : مش ها أقدر أنسى إن ضهرى أتعرى بسببك

الزوجة : تفتكر كنت أقدر أغطيه و ماغطيتهوش ...

الزوج : خبى وشك عنى ، بيفكرنى بهزيمتى

الزوجة : نعيش مهزومين مع بعض أفضل ما تدور على انتصار بعيد عنى ومتلاقيهوش

الزوج : (**صارخا**) مش هاأقدر

الزوجة : (**صارخة بنفس القوة**) لازم تقدر

(يبكيان ، تقترب الزوجة منه فيحتضنها ، تختفى بؤرتهما بالرغم من استمرار صوت البكاء عندما تظهر البؤر الثلاثة لـ البخيل ، العرافة ، السكير والذى نجده قد شنق نفسه و تدلى جسده فى استرخاء ، العرافة تصرخ ...)

العرافة : لأ ... (**تنكمش العرافة داخل نفسها ، بينما يدور البخيل حول نفسه ، يطارده اشباحا واناسا وهمية ، الملك مازال واقفا فى بؤرته يلوح للناس بسعادة ، و فى هدوء ، تنطفئ البؤر جميعا بالتدريج ، بينما يتعالى صوت لحن " الهامنج " الحزين)**

(تمت)

(على موسيقى مرحة تنفجر الإضاءة لتعم الفضاء المسرحى كله ، ثم يحدث صخب عام يشترك فيه الجميع ... السكير يفك حبل المشنقة من على عنقه و يطوحه بعيدا ...)

السكير : (**بمرح**) هيه ... مامتش بجد ...

(النساء يزغردن)

البخيل : يا عم يعنى أنا إللى إتجننت ...

الزوج : ولا أنا إللى فيه شامة فى ضهرى ....

العرافة : (**تواصل الزغاريت**) محروسين من عين كل إللى شافكم ولا صلاش ع النبى .. بلا عفاريت بلا خوته (**ينادى الممثلون على أنفسهم بأسمائهم الحقيقية ، و يبدأون فى لم إكسسواراتهم الخاصة ، فيما عدا المهرجين الثلاثة ، فمازالوا يتقمصون أدوارهم ، و ينزلون إلى الصالة ليشحذوا من الجماهير**)

المهرجون : حسنة قليلة تمنع بلاوى كتيرة ... حسنة يا ست ... حسنة يا بيه ...

الملك : (**مناديا عليهم**) يا ابنى المسرحية خلصت إنت وهو ... (**يواصلون الشحاذة**) طب أنا عفيت عنكم ... يا جماعة مابقاش عندى حراس أخليهم يمنعوكوا بالقوة ...

الأحدب : ولا فيه أحدب ، يا عم دا دور خنقة ، باعتينلى أمثل دور واحد ميت (**يخلع حدبته ويرميها ...**)

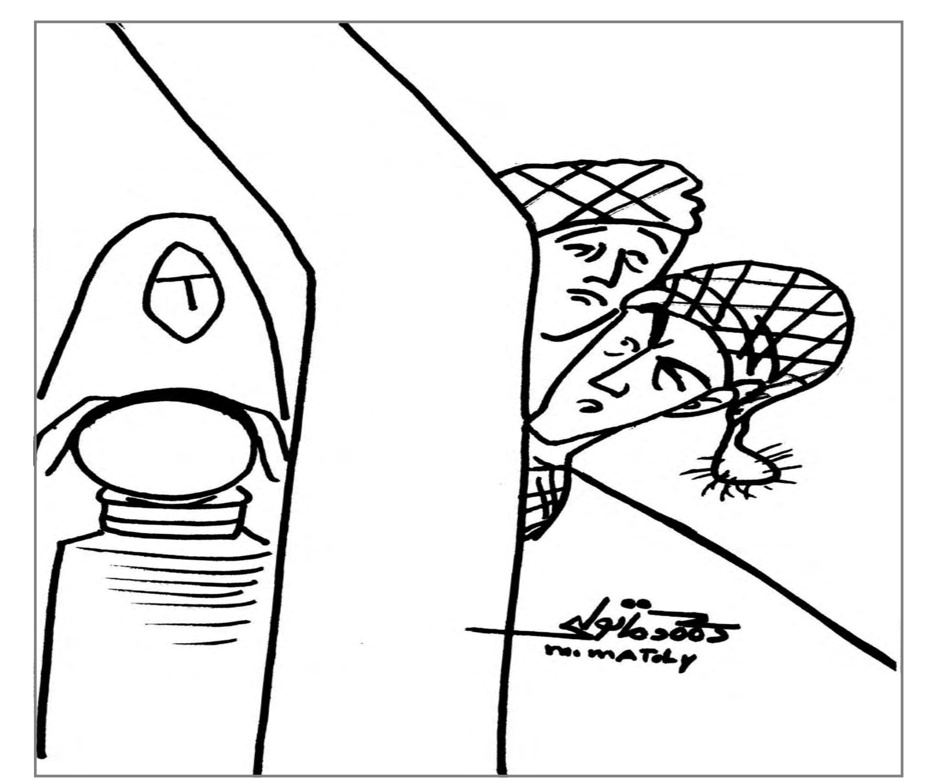
الملك : يا ابنى دى عهدة هاتحتاجها بكره

الأحدب : لما ييجى بكرة يحلها ربنا ...

الجميع : (**مساحة ارتجالية حسبما يتراءى**)

(يتصاعد الصخب ، يخرج الممثلون إلى حالتهم الطبيعية كممثلين ، ويتعاملون بتلقائيتهم العادية مع الناس و هم يخرجون من صالة المسرح)

(تمت بجد)



• لم يكن لثالوث المسرح الأسبانى رابط واحد يجمع بينهم حيث كان لكل منهم أسلوبه فقد اختار لوركا أسلوب العاطفة الحارة المتدفقة وبونتيلا كان يهتم بقلب القواعد أما كاسونا فقد نهج طريق الخيال.

نهاية سيميوطيقا المسرح..

نهاية سيميوطيقا المسرح أعراض نقلة إبستمولوجية

عندما اعترف "كسير إيلام" فى حاشية الطبعة الثانية لكتابه المتطور "سيميوطيقيا المسرح والدراما" بأن الطبعة التى صدرت فى الثمانينيات قد صدرت فى السبعينيات بتأثير من النزعة البنيوية ولاحقتها السيميوطيقا التى فقدت آنذاك تفوقها الثقافى، واستمر "كير إيلام" يقول إن الحركة السيميوطيقية بدأت تفقد شهرتها الثقافية والأكاديمية، وخصوصا فيما يتعلق بالدراما والعرض المسرحى.

وهنا يشير "إيلام" إلى الأزمة الإبستمولوجية التى لم تواجه فقط التناول السيميوطيقى فى المسرح فى أواخر الثمانينيات، بل أيضا الأزمة التى واجهت كل صرح الشكلية الأبستمولوجى فى أواخر السبعينيات، بمعنى نهاية النموذج الشكلى الذى بدأ مع الشكلين الروس، والذى وصل إلى أوج تطوره خلال الستينيات والسبعينيات مع البينوية والسيميوطيقا الأوربية – والفرنسية على وجه الخصوص. وقد جاءت هذه النهاية، بلا شك، من خلال ما بعد البنيوية، مع أن بوادر الأزمة كانت واضحة منذ بداية المشروع البنيوى والسيميوطيقى.

ولأننا واعون تمامًا بأهداف سيميوطيقا المسرح فأظن أنه من قبيل التطويل أن نسهب فى تقديم الأصول الأبستمولوجية لسيميوطيقا المسرح؛ بمعنى نموذجها اللغوى (الذى لا يختلف عن علم السرد) وهدف دراستها (وتحديدا العرض المسرحى). فقد كان المشروع يهدف، من ناحية، إلى تقديم نظرية منهجية جديدة للمسرح الذى لم يكن يقوم فقط على النص المسرحى باعتباره نصا أدبيا، بل أيضا يقوم على النص الموجه إلى المسرح باعتباره عرضا، وأن يتعامل مع تعقيدات حدث كهذا، إذ قدم النموذج اللغوى إمكانية لتقطيع مزدوج للموضوع يبحث عن تأسيس وحدات ثابتة قابلة للسيطرة والتصنيف. وقد ثبت بسرعة أن هذا التناول غير ملائم وخصوصا عند محاولة تحديد الوحدات الصغرى فى العرض. ومن الناحية الأخرى لأن مشروع سيميوطيقا المسرح قد تأسس على نموذج لغوى وعلى تطور سيميوطيقا الرواية التى سبقت المسرح فى التطبيق على الأقل بعقدين، وقد تم تنفيذ مشروع سيميوطيقا المسرح بشكل مستقل عن سياقها الثقافى والاجتماعى. وقد كان هذا أمرًا حتميًا لفن تأثر بهذه السياقات أكثر من أى فن آخر.

وقد أدت صورتا سيميوطيقا المسرح هاتين إلى عزل نفسيهما مبكرا عن النموذج اللغوى، لكى يصيرا فى الوقت نفسه بناءًا تأمليا منفصلا تماما عن موضوعه الأصلى، ألا وهو العرض المسرحى. وأعتقد أننا لكى نفهم نهاية سيميوطيقا المسرح، لابد لنا أن نفهم الأسس الابستمولوجية لنظرية المسرح والنظرية الأدبية منذ بداية القرن العشرين وحتى السبعينيات، لكى نكتشف هذه الأسس وعلاقتها بسيميوطيقا المسرح، وطريقها المسدود الذى اكتُشف فى الوقت نفسه الذى انهار فيه كل صرح البنيوية مع مجئ ما بعد الحداثة.

• جانب من التاريخ:

فى بداية التسعينيات بدأ يظهر خطاب مسرحى تنظيرى جديد تحت اسم "علم مسرح جديد New Theaterology بسبب الإحساس بأن النهاية بدت وشيكة. وقد حاول علم المسرح الجديد هذا أن يكون فرعًا جديدًا يحل محل ما كنا نعرفه آنذاك بسيميوطيقا المسرح، أو علوم فن المسرح السابقة عليها. وعندما نرى من هذا المنظور يبدو لنا أن "علم المسرح الجديد" (كما اقترحه "فيتز باتريك" و"هيلبو" و"دى مارينيس" و"دى تورو") يكشف عن أعراض الأزمة، ويشير فى الوقت نفسه إلى استنفاذ أبستمولوجى كما يقول "جون بارث"، ليس فقط فيما يتعلق بسيميوطيقا المسرح، إنما كل مجالات المعرفة فى ذلك العصر. ولذلك، إشارة إلى هذه الأزمة، أود أن أحدد باختصار متى بدأ هذا العلم وإلى أين وصل؟ وكما أشرت، آنفًا كان الهدف الأساسى لسيميوطيقا المسرح هو النموذج المسرحى المتلائم مع سيميوطيقا الرواية.

ولا بد أن أذكر أيضا أن سيميوطيقا المسرح قد تطورت جدًا مع مدرسة براغ فى الثلاثينيات من خلال مفكرين مثل "بوجاتريف" و"هوتزل" و"فيلتروسكى"، وبالطبع فى كتابات "تادويش كوزان" وكتاب "إتيسين سورو" (مائتى ألف موقف درامى). وقد مهد هؤلاء المفكرون للأسس الفعلية لسيميوطيقا المسرح التى تطورت خلال السبعينيات وما بعدها، كما خلقوا النموذج الفعلى للسيميوطيقا، وما فعلناه بعد ذلك ليس إلا توسيعًا لهذا الأساس. وكما فعل الشكليون الروس مع التحليل النثرى والشعرى، فقد مهدت هذه المحاولات الأرضية لسيميوطيقا المسرح.

ولو راجعنا باختصار المجالات المركزية التى أجريت بواسطة



فرناندو دى تورو

سيميوطيقا المسرح فى منتصف الثمانينيات، وتحديدًا الخطاب المسرحى، والنص/ العرض، والتلقى المسرحى، ودلالة المسرح وتاريخ المسرح، فإنه يمكننا بسهولة أن نخلص إلى أين النتائج النهائية بالنسبة لموضوع العرض المسرحى لم تكن مثمرة بالقدر الكافى. إذ لم تكن الدراسات المرتبطة بطبيعة خطاب المسرح أو تلقى المسرح قادرة على تقديم منهج مؤثر لدراسة العرض لأنها قدمت نظريات ذكية وملائمة، لكنها لم تكن قادرة على أن تعمل بنجاح كمنهج. فمثلا لم تكن دراسات خطاب المسرح مبنية بشكل رئيسى على نظرية "فعلا الكلام Speechact وفلسفة اللغة. ولذلك كانت نجاحات "إيلام" الدرامية صعبة (إن لم تكن مستحيلة) التنفيذ لأنها تحتاج مقدارا هائلاً من التحليل لنص درامى واحد. ولذلك كان الاقتراح ممكنا نظريا، ولكنه كان غير عملى منهجيا. وقد كانت هذه هى المشكلة الحقيقية التى واجهتها السيميوطيقا والبنيوية.

وفيما يتعلق بتلقى المسرح، لم يكن هناك إجماع فعلى لدراسته. فقد بدأ تلقى المسرح مع البنيويين فى براغ مثل "موكاروفسكى" و"فوديسكا" فى الثلاثينيات، واستمر مع "ياوس" فى الستينيات، و"رومان انجاردن" الذى نشر كتابه بين عامى 1939 - 1944 وفى كل هذه الحالات كان الشىء المهم هو تلقى النص الأدبى (وليس العرض المسرحى بالضرورة)، بمعنى التأويل الاجتماعى كما فى حالة "موكاروفسكى" و"فوديسكا" أو التأويل كأساس ظاهراتى كما فى حالة "إنجاردن" و"ياوس". وفن الناحية الأخرى بدا أن التحليل الذى يُؤدى (عندما يُؤدى) هو تقريبا حشو ويعطى انطباعًا أنه نتاج طبيعة آلية.

وفيما يتعلق بخطاب المسرح، ولكى نوضح أن شخصية بعينها تؤدى فعلا بالكلام أو تؤثر فى فعل بالكلام، فإن هذا يعنى أن هذا الفعل غير ملائم لتحليل خطاب المسرح. فالشىء المهم هو بالأحرى أن تشرح كيف يتوظف خطاب المسرح (فى مقابل أنواع الخطاب الأخرى) أو يتوظف فى تزامن مختلف، لأننا لا ندرس أشكال الاستخدام اللغوى، بل ندرس الخطاب الفنى.

وبالنسبة لتلقى المسرح، واجهت سيميوطيقا المسرح المشكلة نفسها، لكى تؤكد أن المتلقى يفسر من خلال سياقه الثقافى والاجتماعى، ومن خلال كفاءته فى التلقى، وهذا شىء واضح. وبهذا المعنى قدم كل من "دى مارينيس" و"شوغاكرز" و"فيتزيا تريك" و"دى تورو" شيئًا مفيدا لمجال سيميوطيقا المسرح.

باختصار لأن أول كتاب نموذجى أصدره "أندريه هاليبو" عام 1975 فقد تضمن كل المشكلات التى واجهت سيميوطيقا المسرح. ثم قدمنا عددا كبيرا من التنظيرات، وهذبنا الهدف الأساسى للدراسة. فبدأ لنا بجدية أن هدف الدراسة فى سيميوطيقا المسرح قد أهُمل وصارت مجرد ذريعة لتقديم نظرية فحسب.

وهذا الأمر أدى إلى انقسام كبير بين النظرية والتطبيق. وعندما أقول ذلك لا أنكر أن السيميوطيقا يمكنهما أن تنغمس فى التنظير وتؤسس حوارا مع نفسها. ولكن هذا ليس موضوعنا. لقد بدأ الدفع نحو نظرية خالصة (وهذا ما انتهى إليه الصرح البنيوى) فى العلوم الإنسانية، باعتبارها مثالية علمية، بمعنى أننا كمتخصصين فى علم الإنسان يمكن أن نكون علماء. وهذا الدفع، والإيمان التام بالعلم كان حاضرا فى خطاب الشكليين الروسى، وفى خطاب "دوسوسير" وكل الذين اتبعوهم. ورغم ذلك، حدث خطأ كبير فى الحكم، لأنه لكى تكون عالمًا يتعامل مع المشكلات العلمية، فهذا شىء، أما أن تتبنى منظورا علميا فعالا فيما يتعلق بالمسائل الثقافية والأدبية، فهذا شىء آخر. ذلك أن ما تم تجاهله هو أن مسألة دراسة العلوم فيها استقرار وثبات معين خلال فترة زمنية معينة. وعندما يطور العلم وسائله النظرية والمفاهيمية والتحليلية، عندئذ يمكن أن توصف هذه الموضوعات بشكل دقيق وملائم (مع أنها دائما ما تكون مفتوحة على تعديلات جديدة) بسبب طبيعة هذه الموضوعات. فالموضوعات الثقافية متناقضة وتتغير بسرعة. وقد أدت هذه الذريعة العلمية إلى بناء مفاهيمى أشبه ببرج بابل، يوجد فيه العديد من المفاهيم النظرية، والمنظرين، اقترنت كلهما بنزعة هرمزية مقصودة أضفت أوجه القصور النظرى.

وأعتقد أن ما حدث هو اضطراب فى الدور الذى تقوم به النظرية. فلو أن النظرية هى نوع من الاستفسار الدال لإنتاج المعرفة، فإن طريقة توجيه البحث فى لحظة معينة، وبالنسبة إلى مجموعة الموضوعات، بمعنى النظرية باعتبارها مقدمة للصيغ الموجهة، فعندئذ سوف تشغل النظرية بالطبع مكانة مركزية فى دراسة ومعرفة المسرح. ولكن إن صارت النظرية مجرد استبطان وفعل مكتف بذاته لا يهدف لشىء سوى تقديم نظريات جديدة، عندئذ أعتقد أننا سوف نفقد صلتنا بتقديم مسرح المعرفة، لأن المعرفة سوف تصبح نظرية فى ذاتها. ولهذا لا أنوى إنكار الممارسة فى هذا النشاط الفكرى، لأنها موجودة فعلا.

ولا أريد أن أنكر إنجازات سيميوطيقا المسرح، لأنها كانت العلم الذى سمح بتناول المسرح باعتباره عرض يتأسس على أداة نظرية فاعلة. إذ أنها أتاحت للدراسة النظرية الأدوات المفاهيمية المرتبطة بموضوع المسرح.

وقد كان محتوما أن تعانى سيميوطيقا المسرح نتيجة للتشظى المفاهيمى والانقسام بين المسرح باعتباره حدث أدائى/ متعلق بالمشاهد والممارسات الفنية الأخرى، وقصوره أن يضع فى اعتباره السياق الاجتماعى والثقافى.

وقد اتضحت هذه المشاكل عندما بدأ التنظير لثقافة "ما بعد الحداثة" وخصوصا عندما أصدر "فرانسوا ليوتار" كتابه "الوضع بعد الحداثى" عام 1979.

ورغم ذلك، بدأت فى نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات بعض المحاولات لتحريك المسرح إلى الأمام عن طريق التحرك فى اتجاه سيميوطيقا عابرة للعلوم Transdisciplinary Semiotics، واقترحت التحرك بعيدًا عن المجال السيميوطيقى الصارم إلى مجال التلقى المسرحى، وتحرك "دى مارينس" و "فيتز باتريك" و"شوينما كرز" نحو التلقى التجريبى. ورغم ذلك تأكدنا أن هذا مستحيل التنفيذ.

ومع ذلك كان هذا التغير ضرورى بسبب الصيغ التى سبق اقتراحها. إذا ارتكز "بافيس" و "دى تورو" على مفاهيم "موكاروفسكى" و"ياوس" وبالطبع "انجاردن" وإن كان ذلك الرجلين لم يقصدا عملية التلقى الفعلى للعرض فقد شهدنا تقديم فروض وتعميمات غير قابلة للتحقق واعتقدت آنذاك،



مفكرو مدرسة براغ فى الثلاثينيات مهدوا للأسس الفعلية لسيميوطقيا المسرح

• أقامت دار صفصافة للنشر والتوزيع الأحد الماضى حفلاً أدبيا وموسيقيا بمناسبة مرور عام على انطلاقها، وذلك بساحة روابط بوسط البلد.

• كانت أولى مراحل التجديد فى المسرح الأسبانى هى مسرحية الحورية الهاربة لكاسونا ومعها الزفاف الدامى للوركا وليلة ساحرة من ليالى الربيع لبونتيلا.



ومازلت، أن عملية تلقى العرض هى عملية مركبا خارجيا، لأن محاولة تأسيس نظرية لتلقى العرض تنطوى على مخاطرة السقوط فى النسبية، كما هو الحال فى نظرية "تلقى النص" عند مدرسة كونستانس.

واسمحوا لى أن أوضح أن نظرية التلقى الألمانية، وكذلك أعمال "فوديسكا" و"إنجاردن" السابقة، لها أهمية كبيرة باعتبارها وسيلة لفهم وظائف عملية التلقى المسرحى، ولكن هذا لا يعنى أننا نستطيع فعلا أن نتحدث عن الكيفية التى تبدأ بها عملية القراءة.

ولذلك، إذا كان القصد هو الحصول على معلومات عن عملية التلقى، فإن هذا شىء ملائم بالطبع. ورغم ذلك فإن التحليل الكلى المتكامل الذى اقترحه "دى ماريينس" هو أمر مستحيل.

وقد كان هناك أمر آخر يتم مناقشته أثناء الأزمة، وهو تغيير الموضوع، بمعنى العرض المسرحى كمنتج. وهنا فعلا لم نقدم أى تغيير، لأن مرور النص إلى العرض تضمن العرض باعتباره عملية إجرائية ومنتج. ثم تحدث "دى ماريتس" عن "لا معقولية تعدد فروع العلم فى المسرح" مع أن أحدث الدراسات فى أى مجال معرفى استخدمت المنهج المتعدد العلوم، وذلك ليس بهدف تقديم خليط انتقائى من مختلف فروع العلم، بل لكى يسمح بالأحرى لدراسة الأمور المشتركة من منظور آنى ومتزامن فى نوع من الجدلية الصارمة. وما لاحظته آنذاك أن هناك شيئًا قد تغير فيما يتعلق بالسيميوطيقا.

وقررت أننا قد وصلنا إلى نقطة الصفر فى سيميوطيقا المسرح، ولهذا السبب بدأنا نتحدث الآن عن علوم جديدة فى المسرح.

وأود أن أقدم مثالا واقعيا لما أقصده بنقطة الصفر. فعندما كنت أدرس لدرجة الماجستير، وبدأت الدخول إلى مجال السيميوطيقا، واجهت عدة مشاكل فى علاقة النظرية بالتحليل الفعلى للنص والعرض، وهى مشاكل كان لها علاقة بفعالية النظرية فى موضوع دراستى. كما أنها نقطة هامة فى مقال "بارث" مقدمة التحليل البنيوى للسرد" عام 1966، إذ حاول أن ينقى مفاهيم السرد المتشظية عند الشكليين الروسى، وقد أشار إلى الوظائف الأساسية للسرد، وأن تشظيها كان دقيقًا، لأنه عندما يتم تطبيق مفهوم الوظائف الأساسية على روايات مثل "يوليسيس" لـ "جيمس جويس" و"دون كيخوته" لـ "سرفانتس" فإنها تصبح غير مؤثرة. وقد واجه كتاب "آن أوبرسفيلد" "قراءة المسرح" المشكلة نفسها. لأن مفهوم الوظيفة التمثيلية فيه كان دقيقًا جدًا لدرجة أنه لم يصلح للتطبيق. وكذلك الحال مع اقتراحات "إيلام" و"بافيس"، وعلى وجه الخصوص الاقتراحات الأخيرة، التى بنيت صيغها على كتاب "إتيين سارو" (مائتى ألف موقف درامى)، إذ صارت غير عملية فى إطار امتداد التحليل وتفاصيله الدقيقة. لذلك كان من الضرورى أن أعيد تعريف مفهوم الوظيفة من أجل الوصول إلى التحليل الملائم.

• الابستمولوجيا الشكلية:

كما أشرت سابقا أن سيميوطيقا المسرح واجهت مشكلة إبستمولوجية فى كل المجالات. ولأن سيميوطيقا المسرح كان عمرها آنذاك أقل من عشرين سنة، وما تزال فى مرحلة التطور، فإن نهايتها كانت ملحوظة.

وكانت العقبة الإبستمولوجية التى واجهت هذا العلم هى محاولة جعل التحليل الأدبى علما دقيقا صارما. ولابد لنا أن نذكر عمل "فيكتور شكولوفسكى" "كيف صنع معطف جوجول" وكتاب "فلاديمير يروب" ، "مورفولوجيا الرواية"، ومقدمة "رومان ياكيسون" لنظرية الأدب، وكتاب "فيردناند دى سوسير"، "دراسات فى علم اللغة العام"، لكى نفهم هذه المحاولة التى كان لابد أن تتطور خلال العقود التالية وحتى نهاية السبعينيات. ويمكن ملاحظة أمثلة من هذا النوع بعد ذلك فى أعمال "جريماس" و"شومسكى". ورغم ذلك، فقد تم تحدى هذا الدفع فى اتجاه الصرامة العلمية من البداية فى كتابات "باختين" و"فولوشينوف"، فى الوقت نفسه الذى بدأ فيه "سوسير" فى تطوير نظرية فى اللغة والعلامة، وطور الشكليون الروس نظرية فى العمل الأدبى. ولعل كتاب "فولوشينوف" "الماركسية وفلسفة اللغة" الذى صدر عام 1929 وترجم إلى اللغة الإنجليزية عام 1973 قد تحدى الصورة الجامدة للشكلية. وأنا أعتقد أن مسار الشكلية كان يمكن أن يكون مختلفا لو حدثت عدة أشياء:

أ - قرر المفكرون الغربيون، وخصوصا فى بداية الستينيات، أن يركزوا على أكثر صور الشكلية جمودًا، وتجاهلوا ما كان يحدث فعلا داخل الشكلية نفسها فى بداية القرن العشرين. فمثلا اهتم الشكليون الروس بالتاريخ الأدبى منذ البداية، وهو مجال تجاهله الشكليون الغربيون فى الستينيات. ولعل مقالة "يورى تينيانوف" "تطور الأدب" عام 1965 تقدم طريقة ثورية جديدة فى تناول سؤال التاريخ الأدبى وتلاحظ أهمية هذه الصورة:

"ارتباط التاريخ الأدبى بالأدب المعاصر ارتباط حى ومفيد وضرورى للعلم، فتاريخ الأدب يدين بالاستجابة لمطالب الصدق إذا صار الأدب علمًا فى النهاية. وكل المصطلحات السابقة فى تاريخ الأدب يجب فحصها من جديد".

وقد بقيت هذه الصورة الإبداعية المبتكرة فى التناول الشكلى لتاريخ الأدب، بمعنى مدى تغير صيغها والكيفية التى يمكن أن يتجزأ بها تاريخ الأدب وفقا لمنهج تزامنى أو تعاقبى.

• النقلة بعد البنيوية:

انتقد "كير إيلام" فرضيتى فيما يتعلق بما بعد البنيوية لأننى برهنت فى مقدمة كتابى "سيميوطيقا المسرح" أن ما بعد البنيوية هى التى أوصلت الإبستمولوجية الشكلية إلى نهايتها، ومازلت أعتقد ذلك حتى الآن. ولابد لنا أن نتذكر أولا أن ما بعد البنيوية سميت هكذا لأن أحدًا لم يعرف تسمية لكتابات "جاك دريدا"، و"فوكوه" و"ديلوز" و"جواتارى" و"بودنيلادر"، والأهم من ذلك أن أحدًا لم يفهم ما الذى يحدث فعلا. وكل ما فهمناه أنهم كانوا يتحدثون ضد مفهوم البنية والعلامة، وعن مفهوم جديد للنصية والخطاب، وعن مفهوم جديد للتمثيل.

وكانوا يعيرون العقل الغربى الذى ضم فى طياته فروع الميتافيزيقا والتاريخ المقدسين، فى الوقت الذى كان فيه المشروع البنيوى/ السيميوطيقى فى أعلى مستويات تطوره وملء الفراغ الثقافى. والجدير بالذكر أيضا أنه فى الوقت نفسه الذى كانت فيه البنيوية والسيميوطيقا فى أوج تطورهما فى الستينيات والسبعينيات، قدم عدد من هؤلاء المفكرين المذكورين آنفا عددًا من الأعمال الأساسية حول هذا الموضوع مثل كتب "دريدا" (الكتابة والاختلاف) عام 1967، و"من علم اللغة" عام 1967، و"الانتشار" عام 1972. وكل هذه الأعمال قد وجهت إلى تعرية الإبستمولوجية الشكلية. وفى ذلك الوقت لم يلق هؤلاء المفكرون اهتماما كبيرا.

فى الواقع كانت كثير من فروض ما بعد البنيوية فيما يتعلق بالنص والبنية واللغة والعلامة.. إلخ، حاضرة فى أعمال "جورج لويس يرخيس" عام 1941، ويكفى أن نذكر "تلاون" و"أوكبار"، و"أربيس"، و"تيرتيوس" و"بيير ميزاد"، ومؤلف "دون كيخوته" ومقال "برودى" كأمثلة للكيفية التى يمكن بها لما بعد البنيوية أن تفحص مفهوم العلاقة والعلاقة الداخلية بين الدال والمدلول. ذلك أن أعمال "بورخيس" قد تحدث صيغة سوسير الشهيرة "العلامة = الدال/ المدلول وتعارضها المزدوج، ولهذا السبب أيضا صار "بورخيس" مرجعا هاما للمفكرين بعد البنيويين. وفى مقال "برودى" نراه يقول: "توحى كلمة NRZ مثلا بانتشار بقع من نوع آخر، وربما تعنى السماء ذات النجوم، والفهد وسرب من الطيور، وإصابة بمرض الجدرى، وأى شىء تكسوه بقع الماء والطين، وفعل الانتشار والطيران".

إن ما يقرره "يورخيس" هنا هو أن المدلول ليس ملائما وأن العلاقة الخارجية للعلامة وما تشير إليه، ليست علاقة مطموسة فحسب، بل إن العلاقة الداخلية بين الدال والمدلول مطموسة تماما. و"يورخيس" يقدم فى أعماله فعل الكتابة المؤثرة والمعزولة عما تشير إليه. وفى كتاب "بيير منيراد" "مؤلف دون كيخوتة" نلاحظ مفهوم الكتابة الممسوحة، وفى كلا النصين، يتم تقديم آلية استبعاد المؤلف. ثم قدمت الكثير من هذه الأساليب فى مسرحيات كثيرة من مسرحية "لير" لإدوارد بوند، و"روزينكرانتس وجيلدستين قدماتا" لـ "توم ستنوبرد" و"آلة هاملت" لـ "هاينر موللر"، "العدون لـ "كوتس". ويمكن فى الواقع قراءة "يورخيس" فى ضوء الإبستمولوجية بعد البنيوية.

• الحالة بعد الحداثية:

هدفى هو توضيح كيف أن المشروع السيميوطيقى، فى أصعب صوره، قد وصل إلى نهايته. إذ كان هذا الأمر غير مدهش، لأن هناك شىء قد تغير، وما كان من المفترض أن يكون هذا التغير دائمًا. وأرى أن تغيرا إبستمولوجيًا حدث بين الحداثة وما بعد الحداثة، بمعنى أنه حدث بين التناول الشكلى فى الثقافة والأدب الذى ظهرت بوادرة فى بداية القرن العشرين مع الشكليين الروس ومدرسة جنيف، وما بعد البنيوية الذين قدموا الأساس النظرى والإبستمولوجى للحداثة. وبين هذين النموذجين حدثت لعبة الظروف المعقدة التى يمكن أن تربط بعض صور الفكر الشكلى بالمسائل الاجتماعية، التى وضعت حتى ما بعد الحداثة داخل الدراسات الثقافية فى بريطانيا على وجه الخصوص، والدراسات الاجتماعية والسياسية للثقافة فى كثير من الدوائر الثقافية الأوربية، كما حدث فى ألمانيا مع "تيودور أدورنون" ومدرسة فرانكفورت و"والتر بنجامين"، وفى إيطاليا مع "جرامشى، ويمكن إضافة بعض أعمال لـ "رولاند بارث". فلم تستطع الشكلية والبنيوية أن تجيبا على الأسئلة المتعلقة بالذات والعرق والهوية والسلطة والمركزية، مع أنها وبالنبرة نفسها قدمت، فى ارتباطها بمنهج الدراسات الثقافية، ازدواجية البنية التحتية والبنية الفوقية كمنهج لتفسير الثقافة والمجتمع، وأعتقد أن النزعة بعد النسوية ثم نزعة ما بعد الاحتلال هى التى انتجت هذا التغير الأساسى. ولا يمكننى أن أناقش بشكل مطول تطور ما بعد الحداثة، ورغم ذلك أعتقد أن الجميع قد اعتاد على هذا النقاش. وأود هنا أن أضع العلاقة بين ما بعد الحداثة، وانبعاث الدراسات الثقافية فى سياق عالمى. إذ حدثت على الأقل ثلاثة أشياء أساسية:

١ - سقوط الأعمال الروائية الكبرى، وهو الأمر الذى كان يعنى أن المساحة الإبستمولوجية قد انفتحت بشكل يدعو إلى الفضول، وتم نبذ مفهوم الخطاب السائد.

٢ - انتفاء مركزية الغرب كمركز للثقافة المتفوقة، والذى كان يعنى أننا نستطيع الآن أن نتناول الأهداف الثقافية من مختلف الأوضاع الإبستمولوجية فى الوقت نفسه.

وهذا وحده كان كافيا للانطلاق من الشكلية الخالصة.

- فرناندو دى تورو هو أستاذ بجامعة مانيتوبا. وتتضمن بحوثه:
- أدب أمريكا اللاتينية فى فترة الاحتلال وما بعد الاحتلال.
- الرواية والمسرح والنظرية الأدبية فى أمريكا اللاتينية.
- مقالات فى الثقافة والأدب، ما بعد الحداثة وما بعد الاحتلال.
- الثقافة والعولمة: مقالات فى العمارة والثقافة والتصوير والموسيقى.

تأليف: فرناندو دى تورو
ترجمة: أحمد عبد الفتاح



• تبدأ المخرجة حنان مدنى بروفات العرض المسرحى النجاة تأليف نجيب محفوظ لنادى مسرح قصر ثقافة الجيزة بطولة ممدوح الميرى ونورهان نبيل والمعتز بالله محيى ومحمد فاروق ديكورات إسراء فؤاد، ألحان وموسيقى محمد جمال الدين استعراضات هبة محمود.

● كان اليخاندرو كاسونا أحد أضلاع مثلث مسرحى ساهم فى تطوير حركة المسرح الأسبانى وانتشاله من أزمته وهذا الثالوث إلى جانبه كان انريكى فارديل بونتيلا وفريدريكو جارثيا لوركا.

عندما خرج تشيخوف متلصصا من مسرحه

أى أعصاب نملك وأى دم هذا الذى ورثناه؟ كانت هذه إحدى أشهر مقولات الكاتب المسرحى انطوان تشيخوف الذى ترك ثروة مسرحية متميزة تخطت فى أفكارها وأسلوبها مقاييس الزمان والمكان اللذين كتب فيهما الأديب والمسرحى الشهير انطوان تشيخوف أهم أعماله على الإطلاق والتى ترجمت إلى العديد من اللغات وخاصة الترجمة التى قام بها المسرحى الأمريكى المتخصص فى تدريس اللغة الروسية بول شميدت الذى ضمها فى مجلد أو كتاب باسم (مسرحيات انطوان تشيخوف) وصدر عام 1998.

مقولة تشيخوف جاءت نتيجة القهر الذى عاناه فى طفولته وشبابه حيث كان وهو فى السادسة عشرة من عمره أمام مسئولية أكبر من عمره الصغير حيث كان عليه أن يعول أسرته التى وصلت إلى درجة البؤس بعد إفلاس والده وتعرضه للإهانة والاضطهاد على يد مستخدميه من أبناء الطبقة الارستقراطية حيث كان والده وأعمامه وقبلهم جده من العبيد الذين يعملون فى خدمة أحد الأثرياء من أبناء الطبقة الإقطاعية على الرغم من أن جده كان قد نجح فى تحرير باقى أفراد الأسرة من العبودية فافتتح والده دكانا للبقالة إلا أن الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية السيئة لم تساعده على النجاح فأفلس ثم اضطرت الأسرة إلى الهجرة إلى موسكو حيث بدا والده عصبيا شديد القسوة وظهرت هذه القسوة واضحة على أمه «ايفجينا تشيخوف» التى تعرضت للضرب باستمرار على يد أبيه وهو ما أثر عليه نفسيا وتردد صداها فى صدره فأطلق مقولته الشهيرة (لا شىء يمر بسهولة، أن الخطوة الصغيرة التى نتخذها فى حياتنا تؤثر بقوة على مصيرنا فى الحاضر والمستقبل) بينما أطلق مقولته التى افتتحنا بها نتيجة الاضطهاد الذى عانى منه جده حتى اضطر فى النهاية إلى شراء حريته وحرية أبنائه.

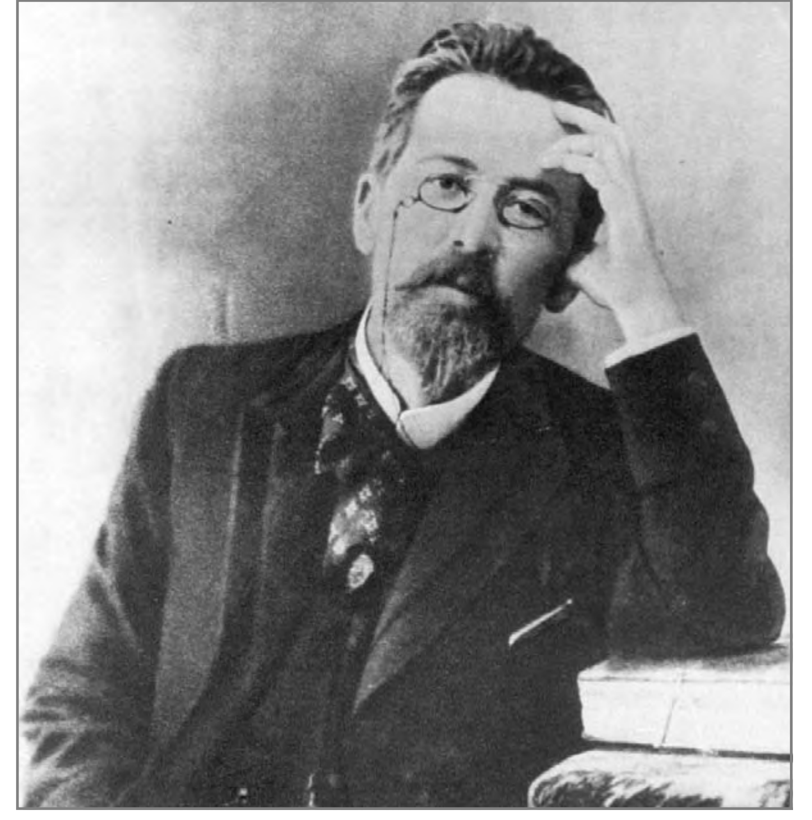
ولد انطوان بافلوفيتش تشيخوف عام 1860ميلادية فى بلدة تسمى «تاجا نروج» وهى من البلدن شديدة الفقر تقع على بعد حوالى 900 كم جنوب العاصمة الروسية موسكو ليجد نفسه عبدا ضمن أفراد أسرة تعمل جميعها فى خدمة الطبقة الاقطاعية برئاسة الجد الذى استطاع شراء حريته فيما بعد وأطلق أبناءه للعمل بعيدا عن الاقطاعيات إلا أن والده لم ينجح ذلك النجاح الذى يكفل للأسرة الاستقلالية والكرامة فهاجروا إلى موسكو.

تأثر انطوان تشيخوف كثيرا بروايات أمه «ايفيتا» القصصية رغم أنها لم تكن قد نالت قسطا كافيا من التعليم إلا أن حكاياتها وحواديتها قد أثرتا فى الطفل الصغير الذى تعلق بها كثيرا واكتسب منها موهبته فى الكتابة والحكى.

ويؤكد النقاد أن تشيخوف استوحى قصة «السهب» من ذاكرة أمه التى كانت قد غرست فيه القيم الدينية حيث درس فى صغره فى المدرسة الأغريقية ومدرسة النحو فى بلدته التى ولد فيها «تاجا نروج».

ويبدو واضحا للمهتمين بالحركة المسرحية تأثر «انطوان تشيخوف» فى كتاباته بنشأته الفقيرة ونظرة الطبقة الاقطاعية المتعالية لهم واضطهادها لطبقته وهو ما ولد لدى تشيخوف نوعا من التحدى لنفسه وللظروف التى عاشها فى طفولته قادته إلى النجاح بعد أن وضع أمامه قاعدة مؤداها العمل العمل العمل طالما أن أحدا لن يمد لك يد العون والمساعدة.

معاناته من القهر فى طفولته وشبابه كانت سببا فى تساءله أى أعصاب نملك وأى دم هذا الذى ورثناه؟


أنطوان تشيخوف

ورغم ذلك فقد كان القدر متربصا بالكاتب الكبير حيث بدأت أعراض مرض السل تظهر عليه وهو فى سن الرابعة والعشرين لكنه التحق بكلية الطب بموسكو سنة 1879 وخلال مرحلة الدراسة بدأ بنشر عدد من القصص القصيرة فى صحيفة محلية اسمها «سانت بطرس بيرج» بدأت شهرته ككاتب وتخرج فى كلية الطب سنة 1886 وظل يعمل كطبيب حتى عام 1892 فى سنة 1890 سافر تشيخوف فى مهمة عمل طبية إلى جزيرة سخالين وأتاحت له هذه الرحلة فرصة كبيرة للوقوف على معاناة أهالى الجزيرة التى استطاع أن يسجلها بتفاصيلها الدقيقة إلى أبعد الحدود حيث عاد من رحلته التى سجلها فى كتابه «الجزيرة.. رحلة إلى سخالين» عبر سنغافورة والهند وسيلان وقناة السويس وظل يكتب وهو يمارس مهنة الطب إلى أن تفرغ للكتابة عام 1886 ليحصل بعدها بسنتين على جائزة بوشكين فى الأدب وينعكس تأثر تشيحوف الشديد بالحركة الأدبية الرمزية على كتاباته المسرحية وكتابة القصة القصيرة التى انطلقت بالتأكيد من تجربته الشخصية والفقر الذى عانى منه فى طفولته وشبابه والتى تؤرخ لواقع حياة أبناء الطبقة الارستقراطية الاقطاعية الروسية.

ويعتقد كثير من النقاد أن ترجمة أعمال منها «الاخوات الثلاث» و«النورس» و«بستان الكريز» و«عرض زواج» سواء التى عرضها المسرحى الأمريكى بول شميدث أو غيره من نقاد المسرح نجحت فى إبراز الإخلاص المتناهى لهذه الأعمال وذلك لسببين أولهما الأمانة الشديدة فى نقل صورة واقعية حقيقية لعصرها وتقديمها فى الوقت نفسه لكل ما هو حى ومفعم بالحياة والسلاسة للمسرح الحديث كما نجحت فى إعادة رسم صورة حقيقية تذكر بحياة تشيخوف ونشاطه وروحه المرحة التى كانت تسيطر ليها روح الدعابة والفكاهة إلى حد ملحوظ ويبدو هذا واضحا فى ترجمة شميدت إلى العامية الأمريكية وقدرتها على تجسيد ما كان يجذب رواد المسرح «التشيخوفى» من عبارات خارجة أو سوقية يفترض أنها كانت تشير إلى تبنيه فكرة المسرح الكوميدى فى ذلك الوقت.

فى مساء 17 أكتوبر 1896 عرضت على مسرح «الكساندرنسكى» فى «سانت بطرس بيرج» مسرحية جديدة بعنوان «النورس» بمناسبة الاحتفال باليوبيل الفضى لميلاد الفنانة الروسية الشهيرة فى ذلك الزمان واسمها «الزافيتا ليفيكيا» إلا أن هذه المسرحية لقيت فشلا رهيبا حيث لم يتذوق الجمهور هذا العمل المختلف بكل المقاييس وبدأ الجمهور يتململ فى مقاعده من حالة الصمت التى سيطرت على المسرحية دون الالتزام بالقواعد المسرحية العتيدة التى تعود عليها فى السابق وتقوم على ما يعرف بالحركة الدرامية وفى هذه الليلة وخلال العرض تسلل تشيخوف خارجا من قاعة المسرح كما لو كان لصا!!

وعلى الرغم من ارتباط اسم تشيخوف بالقصة القصيرة إلا أن شهرته التى اكتسبها تقوم على ما كتبه للمسرح حيث لقيت أعماله باستثناء «النورس» ترحيبا حارا من الجمهور والنقاد ومنها مسرحيات «العم فانيا» التى قدمها سنة 1900 ويمر خلالها من مأساة سونيا والعم فانيا اللذين تحطمت أمالهما وهما يعملان لصالح الآخر.

فى أعماله بشكل عام استطاع «تشيخوف» المزج بين السخرية والفكاهة والدراما المحزنة مستخدما قدرته الخيالية على الهاب خيال المشاهد فى تصور قدرة الشخصيات التى ابتكرها على الاحتمال.



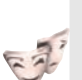
استطاع تشيخوف فى أعماله المسرحية المزج بين السخرية والفكاهة والدراما المحزنة

محمود عبد الكريم

● يقيم مجمع الفنون بمدينة 15 مايو ندوة ثقافية الأسبوع القادم حول دور الفنون فى تنشئة أجيال الشعوب مثل المسرح والموسيقى يحاضر بالندوة أحمد شيراز ومجدى عبد الحميد ومحمد فاروق.



أشاح بوجهه بعيدا .. وقال لعائلتيه اللتين ينتمى إليهما .. اغربوا عنى أيها المتخلفون .. فأنتم تدعون الأصول والأخلاق والمبادئ .. وأنتم عنها بحق بعيدون .. تدعون الشرف والكرامة وإحداكما تسهم فى حرق قلوب العالمين والأخرى تسكرهم حتى يغيب وعيهم وتقودهم إلى الجحيم .. ولم يدرك فيليب أن هذا سيقوده إلى الجنون.





مارينيتى ..

قائد الحركة المستقبلية .. مجنون نصف فرعونى بدرجة مبدع

فهل سنسترشد بمجنون .. ولما لا وفى كثير من الإبداع جنون .. فمن كان يفكر من أبناء الماضى فى مستقبله وحاضرنا .. كان فى نظر أغلب البشرية مجنون فإذا نزل أحد أبناء القرن الواحد والعشرين بين مجموعة من شباب القرن التاسع عشر وقال لهم أنه سيأتى يوم يمكن لاثنين أن يتحدثا معا عبر الهواء وأحدهما فى شرق والآخر فى غرب الكرة الأرضية لرجموه بالحجارة وقالوا إنه مجنون وابن مجانين ...

ولا يعنى هذا أن كلام المجانين أو المبدعين أو ما بين هذا وذاك يجب أن يؤخذ كله .. ولكن لا يجب أيضا أن يترك كله .. هذا ما فطن له أهل الأدب والفن وغيرهم فى منتصف القرن العشرين ومطلع القرن الواحد والعشرين ولهذا تحول مارينيتى من آثم ومجنون إلى قائد للحركة المستقبلية .. وبدلا من أن يقرأ بعض المفكرين سيرته سرا ويستعينون بها دون أن يذكروا مصدر أفكارهم .. بات الاهتمام به والاستعانة بأفكاره علنيا ...

" فيليب توماسو مارينيتى " 1876 - 1944 شاعر وكاتب مسرحى إيطالى واسمه الحقيقى " إيميليو أنجلو كارلو مارينيتى " ابن الإسكندرية بمصر التى ولد وقضى سنواته الأولى بها مع والديه " إنريكو مارينيتى " و" إيميليا جرولى " ولا تسألوا من أين جاءت كل هذه الأسماء الحقيقية أو التى اشتهر بها فيليب توماسو والذى اسمه الحقيقى " إيمليو أنجلو كارلو " بينما اسم والده " إنريكو " ...

الجنون فى حياة فيليب بدأ قبل مولده .. فبعد قصة حب عنيفة بين ابنة تاجر الخمور وابن تاجر الدخان .. والتى عارضت فيها العائلتان ارتباط إيميليا بإنريكو .. وانتهت بهرب إيميليا خلف حبيبها إنريكو .. الذى ترك إيطاليا بأكملها .. بعد أن ضج من معارضة العائلتين .. وذهب إلى الإسكندرية بمصر .. والتقت به إيميليا وارتبطت به .. واحتفلا معا بزواجهما مع بعض الأصدقاء الإيطاليين والمصريين بأحد الشواطئ ...

ولد فيليب فى الإسكندرية .. وعاش فترة من طفولته بها فعشقها .. وعشق شواطئها .. ولكن والديه قطع فترة الهدوء النفسى والتى كان يستمتع بها وأخذاه وعادوا خفية إلى إيطاليا .. وحاول قريب لهم إصلاح الأمور بين العائلتين لعلهما يغفرا لهم من ناحية .. ويقبلا زواجهما من ناحية أخرى .. وهذا ما تحقق بالفعل ...

كان وعى فيليب بكل هذا سببا فى اعتبار أن هاتين العائلتين ونظرتهما المستمرة للخلف بداعى الأصول مجنونتين .. وأن أصولهم تلك زائفة .. ومبادئهم مصطنعة .. فأى أصول ومبدأ فى تجارتيهما المشبوهة من وجهة نظره سواء فى الخمور أو الدخان .. واعتبرها عارا وبمثابة تخلف .. ولهذا أخذ ينظر للأمام ولآفاق أبعد مما يمكن أن يأتيه نظره .. ولعل ذلك ما جعله يرى الكثير من السراب أحيانا ...أحب فيليب الأدب منذ سنواته الأولى وأثناء الفترة التى قضاها بالمدرسة .. وقد أسس أول مجلة مدرسية له وهو فى السابعة عشرة وقد أطلق عليها " البردى " وعبر فى أعدادها الأولى عن عشقه الكبير لمصر والمصريين إلى جانب مجموعة من الروايات المسلسلة التى كاد يطرد من المدرسة بسبب وضعه لروايات فاضحة لإيميل زولا بها .. وكانت تلك بداية تلقيبه بالمجنون ...

لم يطق فيليب الابتعاد عن مصر أكثر من عامين أو ثلاثة لهذا عاد إليها وقضى بها سنوات من دراسته بجانب قضائه لعدد من سنوات الدراسة أيضا بباريس التى حصل فيها على أول درجة علمية عام .. 1893ثم عاد إلى إيطاليا وتحديدا مدينة بافيا وجامعتها التى درس بها القانون وحصل منها على ليسانس الحقوق وذلك فى عام 1899 ..ولكنه اتخذ قرارا بألا يعمل محاميا وأن يتابع حياته الأدبية .. وأن يجرب جميع مجالاتها من شعر ورواية ومسرح .. واختار لنفسه اسم فيليب توماسو مارينيتى والذى اشتهر به ...

وكانت شهرته الواسعة مع البيان الذى كتبه عام 1908 ونشر فى عدة صحف منها الصفحة الأولى فى صحيفة " لو فيجارو " الفرنسية الشهيرة .. والذى أطلق عليه " البيان المستقبلى " والذى أعلن فيه الثورة على ما أسماه الرتابة الكلاسيكية .. وعشق الحرية والسرعة فى كل شىء .. وهو الأمر الذى تسبب فى وقوع حادث له أثناء قيادته لسيارته ومحاولته تجنب الاصطدام باثنين من راكبى الدراجات .. ولم يثنه ذلك عن حب السرعة .وربما نقترب من الفكر الناضج عند مارينيتى عندما نقرأ بعض مسرحياته بداية من " ملك الولائم " .. والتى حاول فيها إيجاد وسيلة للتعامل مع المتغيرات الكثيرة والمستحدثات المادية والفكرية .. ورغم طريقته الشاذة إلا أن أهم ما طرحه هنا هو أن على المجتمع أحيانا مسايرة الأفكار الجديدة وعدم التسرع فى الحكم عليها حتى وإن تعارضت مع بعض الأسس والمبادئ وكان ذلك عام ... 1908

ثم كتب فى عام " 1909الجميلة والموبايل " وكان أهم ما تناوله فيها هو وجود تليفون خيالى بدون سلك .. وهو أول من أدخل كلمة موبايل للقواميس الإنجليزية والإيطالية والفرنسية .. كما كتب فى العام نفسه " الطاقة الجنسية الكهربائية " وفيها استخدم لأول مرة كلمة " ريموت " والتى تعنى " عن بعد " وأشار إلى استخدام آلة صغيرة لتحريك كل شىء باستخدام القوى المغناطيسية ...ثم كانت مسرحيته " مفارقة " عام 1910وعنوانها كما هو واضح كلمة عربية حفظها منذ كان صبيا صغيرا فى مصر .. وتدور حول التغيرات التى يتخيلها عندما يثور العالم ويتخلى عن كل ما هو قديم .. وهى أقرب ما تكون إلى ما وصل إليه العالم الآن .. أى أن ما فكر فيه فيليب من مائة عام واعتبر جنونا بات اليوم واقعا .. أليس هذا دليلا على أن فى الإبداع جنون وفى الجنون إبداع ...

وصلت حركته إلى أوجها بحلول عام 1918 وانضم إليه الكثير من الفنانين والمفكرين .. ولم تكن هذه الحركة مسرحية أو فنية أو حتى أدبية فقط .. ولكنها كانت حركة شاملة .. وهو ما جعل البعض يشعر بخطورة ما يرمى إليه هذا المجنون.

مال فيليب إلى البعد عن الهدوء والزحف نحو الصخب .. وكانت تلك أيضا رؤية مستقبلية .. وربما ما نجده من صخب شديد حولنا يثير فى الكثيرين التساؤل هل هو بشخصه مسئول عما وصل إليه المجتمع العالمى .. أم أنه سبق العالم فى قراءة المستقبل وإدراك ما سيؤول إليه.

ومن الجوانب الهامة التى وضع المسرحيون يدهم عليها فى تراث مارينيتى .. هو الحركة الدرامية والعشوائية التى خلقها ووجد فيها الطريقة الأفضل فى التعامل مع الفوضى العارمة.ومن الأمور التى اعتبرت أهم ما يمكن التوقف عنده فى تناول أفكار مارينيتى المستقبلية هو أن الشباب والسرعة والقوة جميعها تتعلق بالمستقبل .. ليس فى مجالات المسرح والسينما فحسب .. بل وفى السياسة والاقتصاد والتجارة وحتى الرياضة

المصادر:

www.watsoninstitute.org
www.artcyclopedia.com
www.britannica.com

الحركة الدرامية العشوائية تقود إلى تعامل أفضل مع فوضى الواقع المتزايد





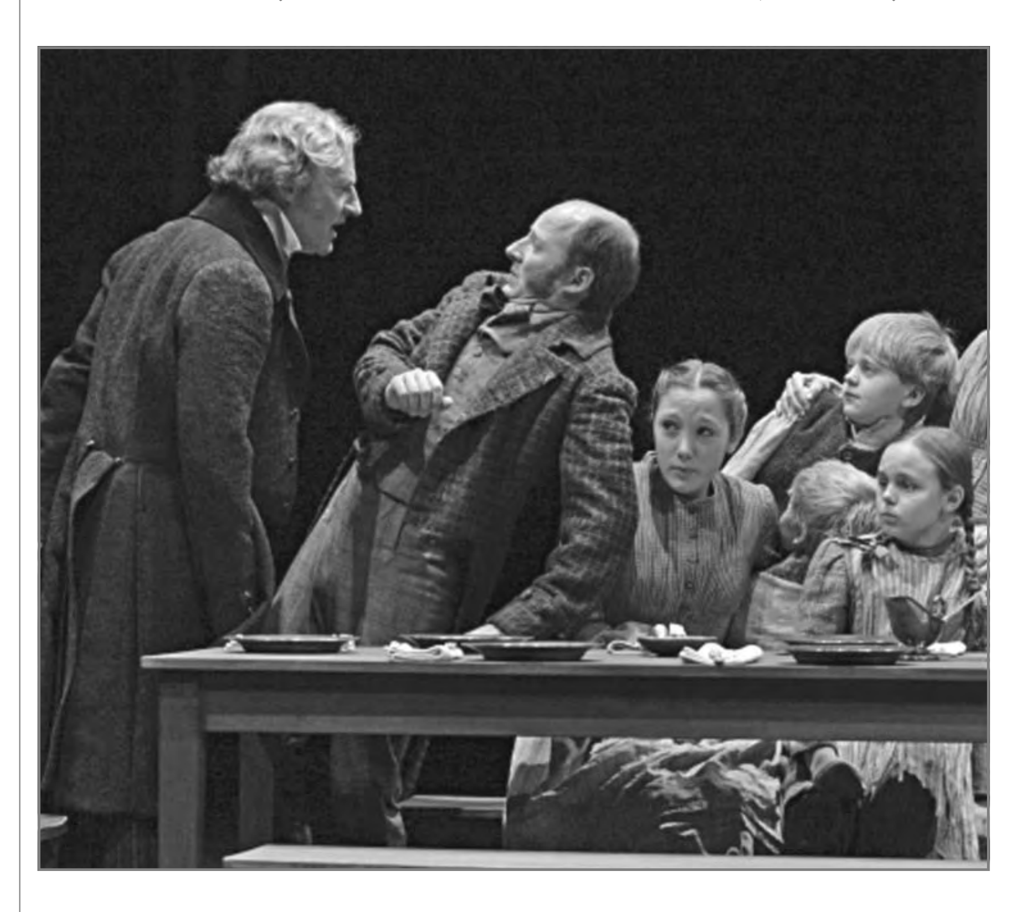
جمال المراغى



• بدأت فرقة «يمكن» المسرحية بروفات عرض «زيت الحيتان» للمشاركة به فى مهرجان هواة المسرح المسرحية تأليف يوجين أونيل، ديكور مصطفى التهامى، بطولة طارق صلاح، سالم الجزار، محمد سعد، محمد عبد المقصود، راندا جمال، مصطفى الشاعر، مصطفى طاهر، إعداد موسيقى وإخراج أحمد على.

أنشودة عيد الميلاد ..

يعزفها جوثرى بأمر الجماهير فى شهره الخامس بعد الثلاثين



منذ عام مضى خرج توماس الذى بلغ عامه التاسع والثلاثين والذى لم يغادر خلالها مانيسوتا.. مع أسرته الصغيرة .. زوجته سيرين وأبنائه باتريك وموريس .. والصغيرة لورا لحضور أحد عروض مسرحهم المفضل " جوثرى " .. وأخذ يروى للورا ذات الخمسة أعوام قصة تقديم هذا العرض وكيف ارتبطوا به فى طفولتهم ثم شبابهم وحتى بلوغهم ...

اعتاد توماس أن يذهب مع أسرته لمشاهدة هذا العرض " أنشودة عيد الميلاد عن رائعة الأسطورة الإنجليزية " تشارلز ديكنز " منذ أربعة وثلاثين عاما وهو العرض الذى كان يقدم لأول مرة وقتها .. واستمتع به الجمهور وارتبط به كثيرا واستمر لمدة شهر وذلك حتى مطلع العام الجديد ...

وقد عشق جمهور مسرح جوثرى هذا العرض وطالبوا إدارته بإعادته مرة أخرى .. وهكذا اعتاد المسرح تقديمه خلال الشهر الأخير من كل عام .. وباتت جماهير مانيسوتا تنتظره بشوق ولهفة كبيرة .. وهو العرض الذى أعده " كريسبن ويتل " ...

فى بداية العام الحالى أعلنت إدارة المسرح عن خطة عروضها القادمة .. ولم يكن من بينها عرض " أنشودة عيد الميلاد " فقاطعت الجماهير المسرح لعدة أسابيع وكان توماس وعائلته من ضمن المقاطعين بالطبع .. وسجلوا فى عدد من استمارات الرأى الخاصة بالمسرح استهجانهم واعتراضهم على عدم تقديم عرضهم المفضل والذى يحرص جميع أفراد الأسرة على متابعته سنويا ...

أصدر مسرح جوثرى .. وقبل مدة كافية من رأس السنة الميلادية بيانا بحروف كبيرة وبارزة .. وضعت نسخة منه فى مقدمة المسرح .. وغيرها على بعض وسائل المواصلات تعلن من خلاله عن تقديم عرض أنشودة عيد الميلاد فى موعده السنوى .. وتعليقا على ذلك قال مخرج العرض " جو دولينج " :

" سقط أنشودة عيد الميلاد من الخطة سهوا .. فمجنون من يفرق بين الجماهير .. وما تحبه وتهواه"...

الضفدع الهارب يعود إلى دكتور سوس ..

ويغنى مع أحبابه طيب القلب وأهلا بالعيد



• على خشبة مسرح البالون يواصل المخرج المسرحى عبد الله سعد بروفات العرض المسرحى «أيام العز» الذى تنتجه فرقة أنغام الشباب عن نص للكاتب الكبير بديع خيرى.

اهتزت ثقته فى نفسه وسمع لمن يتهمه بالتكرار والملل .. وأن إمكانياته لا ترقى لأكثر من ذلك .. هذا رغم نجاحاته المسرحية والسينمائية لما يزيد عن 18عام .. وتشهد على ذلك عروض " الملك الأسد " و" الجميلة والوحش " المستمرين منذ عامى 1994و1997.. بنجاح كبير حتى الآن بعد نجاح دام لسنوات مع " دكتور سوس .. كيف سرق جرينش الكريسماس " .. استسلم "جيف سكورون " ونالت منه الأقلام الصحفية غير الناضجة .. وجعلته يبتعد عن جمهوره الذى بادله عشقا بعشق .. وذلك منذ عام .. 2008 وذهب طواعية إلى جمهور نوعية أخرى من الدراما المسرحية بمشاركته فى عرض " إينرون " ...

والعرض الجديد درامى يختلف كثيرا عن دكتور سوس الغنائية .. التى يرقص فيها جيف ويغنى وهو يرتدى زى الضفدع .. فيستمتع بالأطفال من حوله ويُمتع .. والجمهور ذو الطبيعة الخاصة من الأطفال والكبار الذى أخذ يتزايد عاما بعد الآخر حتى فاقت شعبيته كل الحدود المتوقعة .. وبات دكتور سوس الأشهر فى ستانفورد ...

ودكتور سوس مسرحية غنائية عن كتاب بنفس العنوان عن قصة لكاتب الأطفال " ثيودور سوس جيسيل " .. والذى اعتاد نشر أعماله تحت اسم " دكتور سوس " ويعد من أشهر كتاب الأطفال فى الولايات المتحدة .. ومن أهم ما كتب " البيض الأخضر والخنزير " ، " قطة فى القبعة " ، " سمكة .. سمكتين .. سمك أحمر .. سمك أزرق " ، " هورتون يسمع من ..!.. " بالإضافة إلى " كيف سرق جرينتش الكريسماس " ...

أخذته قدميه إلى الأولد جلوب ليلتقى جيف بأصدقائه القدامى .. فأمسكت بذراعه إحدى الفتيات الصغيرات المشاركات فى العرض وأصرت أن يخرج معها إلى الجمهور الذى صفق له كثيرا .. فانهمرت دموعه رغما عنه .. وكرر بعدها العودة هذا العام ليحتفل مع جماهيره ويستقبل معهم العام الجديد وعبثا حاول أحد الصحفيين أن يسأله عن سبب العودة فأجاب :

" عدت لأغنى مع أحبابى " لست وحيدا هذه الليلة " ، " طيب القلب " و"أهلا بالعيد".

جمال المراغى

● بعد أن هدأت الحرب الأهلية فى أسبانيا عاد مرة أخرى مع الكثيرين من المفكرين والسياسيين وارتفعت مكانته خاصة وأنه لم يقحم نفسه فى شئون السياسة رغم كونه يساريا.

التمثيل فى القرن التاسع عشر (29)

ميلاد الأفكار الجديدة حول فن الممثل من الرومانسية إلى الواقعية

عندما ظهرت الحركة الرومانسية فى الأدب والفن مع أفول نجم القرن الثامن عشر من أجل مناهضة جمود الكلاسيكية، وجمالها المثالى،وتحليلها المجرد والمتحفظ فى آن واحد،فقد كانت حركة تحررية،وكأنها وقفة احتجاجية،ضد كلاسيكية القرن الفائت، وبدلا من التعبير عن كل ماهو عقلانى،آثرت الرومانسية أن تجنح ناحية الخيال محلقة فيه إلى آفاق بعيدة،حتى أنها وصفت بأنها مغامرة استهدفت خلق شيئ جديد من التجربة المكتسبة ولكن بشكل فردى،ومن ثم،فلم تشغل الرومانسية نفسها ًبالبحث فى العلاقات بين الفن والطبيعة كما كان الحال فى القرن الثامن عشر،ولكنها إهتمت بطرح فكرة مؤداها أن الفنان هو العنصر الرئيس الذى يولّد الإبداع الفنى،فإذا تمكن هذا الفنان من فعل ما يرغبه فإنه سوف يتمكن من إظهار فرديته،ومما لاشك فيه أنه قد إنعكست تلك الأفكار الثورية الجديدة التى أفرزتها الرومانسية على فن الممثل،حيث إهتم ممثلوا القرن التاسع عشر فى بقاع شتى من العالم بإعادة البحث فى ?كنه التمثيل بمنظور جديد متعدد الاتجاهات والأشكال والألوان والأساليب .

(1) أساليب التمثيل فى روسيا ...القرن 19

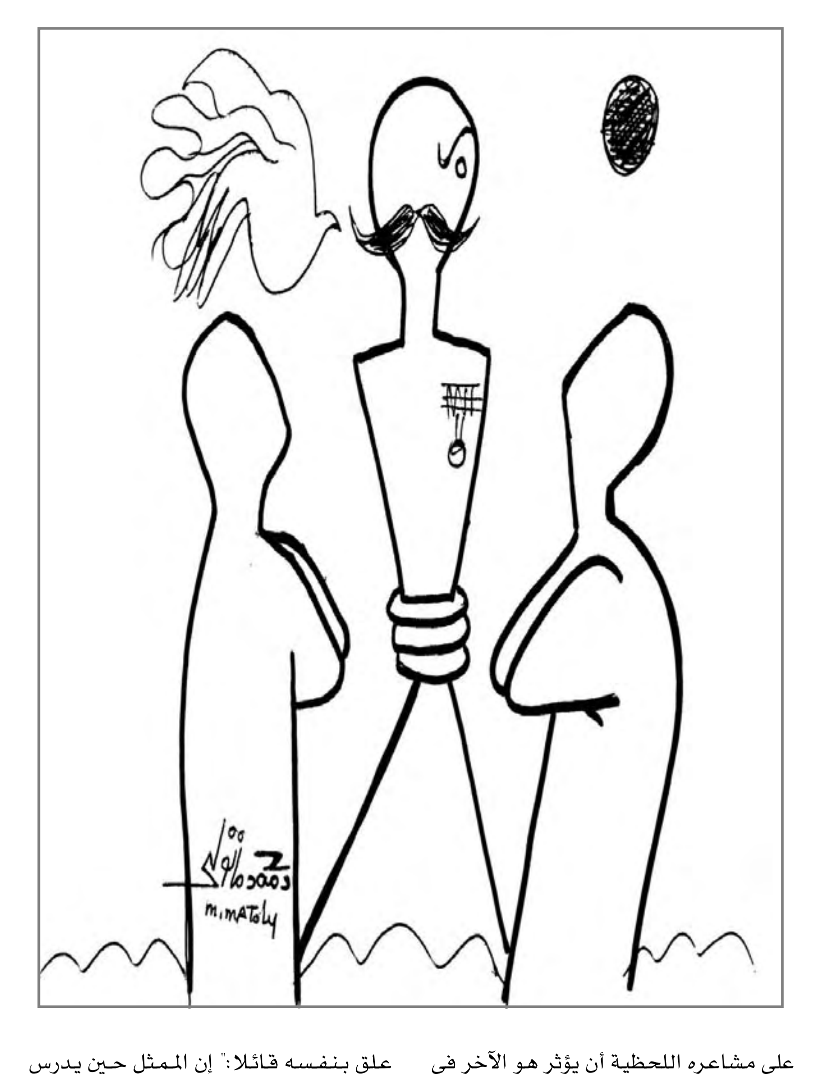
كان ممثلو روسيا المحترفون خلال السنوات الأولى من القرن التاسع عشر يؤدون أدوارهم معتمدين على مهاراتهم الغريزية فى التمثيل،غير عابئين بالإعداد الدقيق والمنظم لأدائهم،وهو الأمر الذى كانت له آثاره السلبية،حيث كانت درجة جودة الأداء متوقفة على الروح المعنوية للممثل،فإذا كانت منخفضة هبط مستوى جودة الأداء عنده،وهو ما أدى إلى ظهور ممثلين جدد انتقدوا مسألة الإلهام الخاص التى تتوقف عليها الحالة المعنوية للممثل،واهتموا من جانبهم بالعمل على الدور مستندين على تخطيط وتدريب مسبق على نطق كلمات الدور والحركة المدروسة بعناية،وكان من أشهر هؤلاء الممثلين آنذاك "ياكون برايناسكى"(1791-1871م)، و"إيفان سوسنتيسكى"(1794 -1871م)، هذان الممثلان اللذان كانا يقدمان الشخصية على خشبة المسرح بوصفها كائنا بشريا حيا، وبرهنا على إمكانية أداء الشخصيات الدرامية فى التراجيديا والميلودراما بنفس التأثير من خلال الأسلوبين المتناقضين وهما(المدروس والغريزى)،ومن هنا انقسم نقاد تلك الفترة بين مؤيد ومعارض لأحد الأسلوبين الأدائيين،ومافتئً الربع الأول من القرن التاسع عشر أن ينزوى إلا وقد لمع نجم الممثل"الكساندرا كولوسوفا"(1802 -1800م) الذى بات أداؤه يعتمد على الدراسة المتأنية،حتى وصل لدرجة من جودة الأداء بسبب قيامه بالتعبير عن عواطف الشخصية التى يؤديها بإيقاع محدد لا يعتمد على الصدفة غير المتوقعة،وبدون أدنى شك أنه كان يستغرق وقتا طويلافى إعداد دوره ليصل إلى هذه الدرجة من الدقة،التى منحته قدرة التأثير فى جماهيره،ولقد كان تكنيكه المدروس بعناية سببا فى أن أحد نقاد عصره وهو"فيساريون بلينسكى"قال عنه:إنه كان يعرف كيف يظهر ما يعنيه الشكل الفنى،فالزخرفة والأناقة والوضع الجسمانى النبيل والحركة الحية الرشيقة والخطابة المتمكنة كانت أسلحته المألوفة،وقد كان هناك ممثل آخر معاصر لـ"كوسوفا" وهو "بول موشالوف"(1800 -1848م)الذى كان يؤدى أدواره معتمدا فقط على موهبته،إلا أنه رغم إفتقاره للمهارة التى تمتع بها كوسوفا فقد استطاع بحماسته الملتهبة والملهمة واعتماده على مشاعره اللحظية أن يؤثر هو الآخر فى جماهيره حتى وصف بالعبقرية،التى كانت تتأثر علوا وانخفاضا تبعا لحالته المزاجية،وقد شهدت تلك الفترة نموذج لممثل ثالث وهو"مايكل شيشبكين"(1788-1863م) الذى كان قد اتخذ لنفسه أسلوبا ينهض على ملاحظة الحياة بمنتهى العناية،ثم يقوم بنسخها على خشبة المسرح حتى وقع فى أسر سحر الحياة الواقعية ، وقد أدلى برأى خاص حول فن الممثل قائلا: إن التمثيل بإتقان يعنى أن يعيش الممثل الدور بصدق وطبيعية،أى أن يتحدث على المسرح كما يفعل فى الحياة اليومية.

ومع حلول العام 1850م بدأ كتاب المسرح الروسى فى تقديم مجموعة من المسرحيات الجديدة والتى شكلت نقطة فاصلة فى تطوير الممثلين لحرفياتهم الأدائية، والتى استندوا فيها على طبيعة الموضوعات والشخصيات الواقعية التى تضمنتها أعمال المؤلفين من أمثال"الكساندر جريبوييدوف"(1795–1829م) و"ميخائيل ليرمونتوف"(1814 -1841م)،فضلا ?عن الكاتب الروسى الأشهر"نيكولاى جوجول"(1809 -1852م)،والذى كان يرغب فى التمثيل،وصاحب مسرحية "المفتش العام"،التى اعتبرت أهم تحفة فنية كتبت باللغة الروسية،والتى قدمها فى إطار من الواقعية الخيالية،المعتمدة على الشخصيات الدرامية أكثر من الحبكة،الأمر الذى وضع الممثلين الذين قدموها أمام تحديات حرفية غير مسبوقة عام 1836م فى مسرح"الكساندرنيسكى"،حيث لم ?يعجب "جوجول" كثيرا أداء الممثلين لتلك الشخصيات التى كتبها بعناية،فقد أراد منهم أن يصوروا الشخصيات تصويرا صادقا وتلقائيا ونراه قد علق بنفسه قائلا:" إن الممثل حين يدرس دورا ?يجب أن يصل إلى المغزى الإنسانى الكلى له قبل أن يوجه انتباهه للسمات والعادات الخارجية للشخصية،ثم عليه أن يجعل أفكار ومشاغل الشخصية تخصه هو،بحيث يجعلها باستمرار فى ذهنه خلال العرض"،إلا أن الممثلين على الجانب الآخر كانوا يرون الأمر من وجهة نظرهم أن تقديم الصور الإنسانية الطبيعية أو الواقعية لابد وأن يكون تصويرا نقيا ومظهرا رشيقا يتم التعبير عنه برقة،إنهم يرون إذن أن الطبيعية المفرطة شيئ تافه وبذئ وممقوت!!!،الأمر الذى وجدوا ضالتهم فيه مع أعمال "إيفان تورجينيف"(1818 -1883م) الواقعى الصميم الذى كان رغم واقعيته المتشددة ،يؤمن بأن الفن ينبغى أن يكون أكثر من تقديم نسخة مطابقة للأصل،وتتجلى نظرته تلك فى مسرحيته"شهر فى الريف" التى كتبها عام 1850م،التى جعلت ممثلى روسيا آنذاك يواجهون تحد من نوع آخر، تمثل ذلك التحدى فى محاوًلاتهم التعبير عن الدوافع الخفية للشخصيات التى صورها تورجينيف فى المسرحية، وهو الأمر الذى نجحوا فيه مع ظهور أعمال الكاتب"الكساندر أستروفسكى"(1823–1886م)، بحبكاته الجيدة الصنع،والتى تضمنت تصويرا دقيقا مليئا بالتفاصيل الخارجية للسلوكيات الفعلية للشخصيات الإنسانية التى صورها بشكل ساعد الممثلين على الاجتهاد فى الكشف عنً الدوافع والمعانى الداخلية لتلك الشخصيات،وعلى الجانب الآخر نجد أن هذا الأسلوب المفرط فى تصوير الواقعية لم يلق قبول الممثلين الكلاسيكيين فى "سانت بيترسبرج"،حيث كان هذا اللون من التعبير الواقعى يفتقد من وجهة نظرهم للأناقة والنقاء والشكل والتقليد الفنى،أما ممثلو"موسكو" لم يكونوا على نفس القدر من التحفظ حول الواقعية،بل إنهم كانوا يحاولون الأداء من خلاله،بل وإكسابه شعبية لدى المشاهدين،وكان رأس هؤلاء الممثلين المؤيدين للأسلوب الواقعى الممثل ذائع الصيت"شيشبكين"،إلا أنهم لم يتجاوزوا فى أدائهم الظهور والتصرف بشكل واقعى على المسرح،أو فلنقل كانوا يهتمون بعرض المظاهر الخارجية للواقعية عن طريق الماكياج والملابس،ومنهم من كان يهتم بأدق التفاصيل الجسدية للدور.

الممثل شيشبكين- ووصفة التمثيل

وقد جاء تميز "شيشبكين"على أقرانه بأنه قام بتحديد الأهداف الفعلية للتمثيل الواقعى الروسى،بأسلوب غير معقد وغير بارع الصنعة،إلا أنه مع ذلك سيصبح صاحب فضل وضع الإرهاصات الأولى لظهور منهج "ستانسلافسكى" فيما بعد،فعن طريق تعاليمه حول فن الأداء التمثيلى لفت"شيشبكين" النظر إلى ملاحظتين عمليتين حول التمثيل،الأولى هى أن وظيفة الممثل المميزة هى أن يصور شخصيات بصرف النظر عن صبغتها التراجيدية أو الكوميدية،وأن عليه تصويرها بعناية وبمصداقية عن طريق إيجاد نماذج فى الحياة،أماالملاحظة الثانية هى أنه ليس هناك أدوار صغيرة،بل ممثلين صغار فحسب، حيث أنه يجب على كل شخص فى المسرحية أن ينقل بشكل متناغم إسهام شخصيته فى عمل المؤلف ككل!!!

د. مدحت الكاشف



شيشبكين حدد الأهداف الفعلية للتمثيل الواقعى الروسى دون تعقيد



● المخرج أحمد عبد الله بدأ بروفات العرض المسرحى باب الفتوح للكاتب محمود دياب إعداد وأشعار عمرو سامى وموسيقى وألحان سمير أمين ديكورات إسراء محمود وتعبير حركى أحمد خاطر وذلك لتقديمه على قاعة الحكمة بساقية عبد المنعم الصاوى خلال فبراير القادم.

● تقوم عبقرية كاسونا على أساس الجمع بين واقع الإنسان أسير جسده وغرائزه وواقعه الآخر الحر الطليق.

المســـــرح الأدبـــى

النص المسرحى

مصطلح مثير للجدل اختلفت حول تعريفه النظريات النقدية واصطلح حول تعريفاته العدة الكثيرون الذين تشيعوا لهذا التعريف أو ذاك ورغم هذا الجدل الذى شغل مساحة عريضة من اهتمام النقاد. ظل التساؤل الطارح للعديد من علامات الاستفهام حول ماهية النص المسرحى والتعريف به مثيرا للجدل حائرا بين التنظير الأدبى الذى ارجعه إلى جذوره الشعرية الأولى والتى استنبط منها أرسطو تنظيره لعلم الدراما، وبين الرؤية المسرحية فى إطارها التشكيلى الجامع لكل عناصر فنون الفرجة من ديكور وملابس ومناظر وممثلين يملأون فراغ المكان المسرحى بالحركة والإيقاع.

ومن هنا طرح هذا التساؤل الذى يحدد أبعاد التعريف الموضوعى للنص المسرحى هل هو مصنف أدبى يقع بين دفتى كتاب أم هو عرض مسرحى يؤدى بواسطة عناصر الدراما المرئية؟

ومن واقع الإجابة عن هذا التساؤل تحدد وبصورة موضوعية تعريفا دقيقا لمعنى النص المسرحى وأيضا مفهوما أكثر دقة لمصطلح العرض المسرحى.. وكلاهما عالمان مختلفان وإن حققا فى النهاية معا بعداً للرؤية المسرحية.

المسرح الأدبى

تظل الرؤية المسرحية وهى تمثل محتوى دفتى كتاب نصا أدبيا لا يتحقق له المعنى الكلى لمفهوم العمل المسرحى إلا بعد أن يتحول إلى عرض مسرحى حيث تتم معالجته وإعداده وإدخال عناصر الفرجة عليه، وهذا الإعداد يتم عن طريق شخص يسمى بـ«الدراماتورج» أو المعد المسرحى وعمله تحديداً هو تحويل النص الأدبى فى إطاره الروائى أو المسرحى، إلى عرض مسرحى، مستخدما كل عناصر فنون الفرجة.

والإعداد المسرحى ظاهرة موجودة فى كل التجارب المسرحية فى العالم، فقد عرضها الأدب الفرنسى عندما تم مسرحة الأعمال الروائية للمذهب الواقعى حيث وجد فيه المعدون أنه الأقرب إلى روح المسرح فى اقترابه من الجماهير. وتم مسرحة الأعمال الروائية لـ«زولا وباسترناك، ودى جونكور» وغيرهم من أدباء التوجه الواقعى والطبيعى لتتحول أعمال هذا التوجه الجديد إلى عروض مسرحية لاقت قبولا جماهيريا عريضا بل إنها استطاعت أن تروج لهذا التوجه الجديد بالقدر الذى لم تستطع أن تحقق النصوص الأدبية.

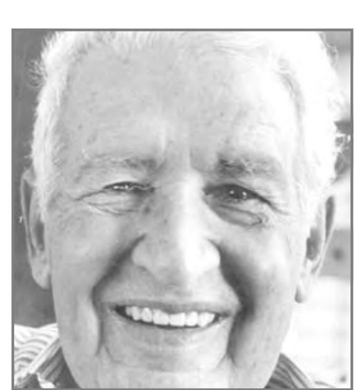
وإذا كانت الظاهرة المسرحية قد تأخرت فى الظهور بين مناحى الثقافة العربية وبالتالى تأخر ظهور المؤلف المسرحى صاحب النص المسرحى الصالح للعرض على خشبة المسرح. فقد كان الإعداد يقوم بهذا الدور حيث اعتمدت خشبة المسرح المصرى خاصة فى فترة ازدهاره مع عشرينيات القرن الماضى على تلك العملية الإجرائية التى أطلق عليها بالتمصير أو التعريب وتناولت هذه العمليات العديد من الأعمال الروائية والمسرحية الأجنبية وتم تحويلها إلى عروض بأشكال عدة منها المسرح الغنائى أو المسرح الكوميدى المنقول الفودفيل الفرنسى وكذلك الأعمال الكلاسيكية الرصية من المسرح الإنجليزى.

واستمرت هذه العمليات تمثل العمود الفقرى للعروض التى يقدمها المسرح المصرى موزعة بين فرقه المختلفة حتى بداية النصف الثانى من القرن الماضى عندما ظهر المؤلف المصرى صاحب النص المسرحى القابل للعرض المسرحى والذى تحقق ظهوره بظهور نعمان عاشور مع عروضه الأولى.

حدود التصرف

ومن واقع أهمية الدور الذى يلعبه المعد المسرحى أو «الدراماتورج» علينا أن نتعرف على مدى حريته فى التصرف بالنص موضع عملية الإعداد.


نجيب محفوظ


احسان عبدالقدوس

من الثابت علميا وتاريخيا أن الإعداد المسرحى يتطلب قدرا كبيرا من الحساسية الأدبية إلى جانب الدراية الكاملة بأصول وحرفية المسرح وكيفية التعامل مع مفرداته. فالحساسية الفنية تساعد المعد على القراءة الجيدة للنص الأدبى والخوض فى زخم مضمونه فنوعية القراءة ومدى عمقها سوف ينعكس على النص المعد، ولا شك أن القراءة المستنيرة سوف تعكس أبعادها.

أما درايته الكاملة لحرفية المسرح فهى تكمن تطويع أشكال الصراع ونقلها من المضمون السردى للنص الأدبى إلى حركة الفعل المسرحى دون الإخلال بموضوعية هذا الصراع سواء فى إطاره الرئيسى أو فى إطاره الهامشى.

محظورات

تظل هناك بعض المحظورات التى يجب على كل معد أن يضعها موضع اعتباره، حرصا وحفاظا على اتساق بنائه الدرامى.

وفى مقدمة هذه المحظورات عدم تغيير طبيعة الخطوط السردية للأحداث أو تغيير إطارها الدرامى، كذلك عدم الإخلال بموضوعية الرسالة التى يحملها النص الأدبى، وهى التى تعنى دراميا ما يطلق عليه بالمقدمة المنطقية، تلك التى تفضى بالضرورة إلى نتائج محددة يريد الكاتب إيصالها إلى متلقيه.. ومن هنا كان لابد أن تحمل الصيغة الجديدة التى أفرزتها عملية الإعداد ذات المقومات التى حملها النص الأدبى وأن اختلفت فى شكلها طبقا لطبيعة الصياغة المقدمة من خلالها.

فإذا ما استطاع المعد أن يحقق من هذه الأمور موضوعيتها ويحافظ بالقدر الكاف على إمكانات التدفق الدرامى من خلال بناء متسق فإنه يكون بذلك قد حقق عملية الإعداد المسرحى بصورة علمية وصحيحة.

علينا أن نتعامل مع هذا النص المعد كعمل إبداعى متكامل الأبعاد له هويته الخاصة ويتمتع بقدر كبير من الاستقلالية وأن إضافة المعد من صيغ جمالية أو التعامل مع الخطوط السردية بالتقديم أو التأخير أو بالحذف أو بالإضافة خاصة فيما يتعلق بالأحداث الهامشية وهى أمور تساعد على اتساق البناء الدرامى وخلق الشكل الجديد ولا تعتبر بأى حال من أحوالها تدخلا أو إخلالا بموضوعية النص الأدبى.

فى المسرح المصرى

بسبب تأخر ظهور المؤلف المسرحى العربى اعتمد المسرح المصرى على أشكال عدة من أشكال الإعداد المسرحى بدأت مع مسرح صنوع فى سبعينيات القرن التاسع عشر عندما قدم الإطار الغربى للمسرح وأبدل اللغة العربية الفصحى باللهجة المصرية العامية بديلا للحوار المسرحى.

وقد تزامنت هذه النقلة النوعية للمسرح مع النهضة المدنية التى حققها الخديو إسماعيل والتى طالت العديد من مصادر الثقافة ومنها المسرح، فبجانب ظهور الأوبرا ازدادت الفرق المسرحية التى حذت حذو صنوع وهو الأمر الذى ترتب عليه تأكيد التعامل باللهجة المصرية العامية فى لغة الحوار باعتبارها الأقرب إلى تحقيق التواصل والاتصال مع المتفرج.

كانت معظم المسرحيات التى تقدمها تلك الفرق مترجمة وقد أجريت عليها عمليات عدة من الإعداد المسرحى، منها عملية التمصير، ويتم خلالها استبدال الأجواء الغربية المحيطة بالأحداث بأجواء مصرية بداية من تقابل الأحداث حتى تغيير أسماء الشخصيات.

وكانت عملية التمصير هذه تعتمد على الحالة المزاجية للمعد، وكما يطلق عليه فى هذه الحالة بالمصر، ومدى سقفه الثقافى وأيضا شريحته الاجتماعية فكل هذه الأمور تنعكس بصورة مباشرة على عملية التمصير.. والطريف فى الأمر أن تقوم فرقتان بتقديم نص واحد، لكن عملية التمصير تتم عن طريق شخصين وينتج عن هذا نصان مختلفان تماما حتى فى اسماء شخصيات المسرحية، وربما أيضا فى جوهر أحداثها الرئيسية.

وفى خضم زخم التغيير الذى حملته البدايات الأولى للقرن العشرين خاصة على الجانب السياسى بتولى عباس حلمى الثانى كرسى الخديوية واحتضانة للحركة الوطنية ممثلة فى تقرب مصطفى كامل منه.

عرف المسرح المصرى نوعا جديدا من الإعداد المسرحى وهو الأقرب إلى التأليف ذلك الذى أطلق عليه بالاقتباس، وقد برع فى هذا المجال عثمان جلال الذى قدم العديد من الأعمال المسرحية نقلا عن نصوصها الفرنسية الأصل واستمر المسرح المصرى بفرقه المختلفة فى تقديم المسرحيات إما مترجمة بتصرف تحت ما يسمى بالتمصير أو مقتبسة إلى أن بدأ فى الأفق بدايات التأليف المسرحى المسرحى المصرى على يد أحمد شوقى الشاعر الذى تبناه الخديو عباس الثانى وعينه فى وظيفة شاعر البلاط وفى أبريل من عام 1927 توج شوقى أميرا للشعراء فى موكب ضخم حيث بايعته الوفود العربية بالإمارة.

قدم شوقى العديد من النصوص التى تناول فيها التاريخ المصرى القديم وبعضا منها عن التاريخ المعاصر واقتحم عالم الكوميديا مع «الست هدى».

والذى لا شك فيه أن كتابات شوقى المسرحية كانت بمثابة المقدمة التى شقت الطريق للكتابة المسرحية فى إطارها المصرى خاصة بعد أن قدم يوسف وهبى بعضا من أعمال شوقى على خشبة فرقة مسرح رمسيس خلال ثلاثينيات القرن الماضى، وكان الحكيم واحداً من هؤلاء الذين واصلوا التأليف المسرحى حيث قدم خلال تلك الفترة مجموعة من النصوص ذات الفصلين وجمعهما فى مجلد واحد تحت مسمى «مسرح المجتمع» ثم بعد ذلك العديد من المسرحيات ذات الفصول الأربعة فى إطارها التقليدى.. ويبدو أن الحكيم اتبع خطى شوقى فى تحديد مصادره. فكان التاريخ أحد أهم النوافذ التى أطل منها على خشبة المسرح، حيث قدم العديد من المسرحيات التاريخية التى تناولت التاريخ المصرى القديم كما تناول أيضا جزءاً من تاريخ اليونان القديم ثم كان توجهه إلى المصادر العربية وفى مقدمتها كان القرآن الكريم.

ولم يكن هذا التوجه بعيدا عن تناول أديب كبير فى حجم محمود تيمور حيث قدم العديد من النصوص وبرع فى تقديم النص الكوميدى الذى أغفله الحكيم تماما ولم يقترب منه شوقى إلا نادرا وهكذا حقق الثلاثة الكبار طريقاً للنص المسرحى المصرى، لكن فى إطار أنه نص أدبى بالدرجة الأولى.

غير أننا لابد وأن نقف عند مدى صلاحية هذه النصوص للعرض المسرحى، فى البداية لابد أن نضع فى الاعتبار أبعاد التركيبة الاجتماعية التى خرج منها الثلاثة حيث أنهم ينتمون إلى الطبقة البرجوازية المصرية التى اكتسبت صفتها تلك عن طريق التعليم وأتاحت لهم سفرياتهم إلى الغرب الأوربى والاطلاع على النصوص المسرحية الغربية لكبار الكتاب.

النصوص الروائية

لا شك أن النهضة المسرحية التى أطلقت مع منتصف خمسينيات القرن الماضى وأطلق عليها تجاوزا بنهضة الستينيات كانت أحد الأسباب الرئيسية للترويج لفكرة المعد المسرحى، حيث تحققت البدايات الأولى فى إطارها الحديث مع ذلك الإعداد الذكى الذى قدمته أمينة الصاوى للنص الروائى «زقاق المدق» لنجيب محفوظ والتى قدمتها فرقة المسرح الحر عام 1958.

وبعد النجاح الجماهيرى الذى حققته تجربة أمينة الصاوى قرر المسرح القومى أن يقدم التجربة الثانية لروايات نجيب محفوظ حيث قدم «بداية ونهاية» التى قام بإعدادها أنور فتح الله وأخرجها عبد الرحيم الزرقانى عام 1960.

وفى العام التالى قدمت فرقة «أنصار التمثيل» قصة «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى حيث أعدتها أمينة الصاوى وأخرجها محمود السباع.

وفى خضم الزخم الذى حققه مسرح التليفزيون قدم عام 19662 «شىء فى صدرى» قصة إحسان عبد القدوس كما قدم المسرح القومى فى نفس الموسم مسرحية «الأرض» المأخوذة عن النص الروائى بذات الاسم لعبد الرحمن الشرقاوى وقامت بإعدادها أمينة الصاوى وأخرجها سعد أردش.

وفى عام 63 قدم مسرح التليفزيون للمرة الثانية «قنديل أم هاشم».

وتوالت الأعمال المسرحية للنصوص الأدبية حيث قدمت غالبية أعمال نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس.


محمود مسعود

الدراماتورج يطوع أشكال الصراع وينقلها من مضمونها السردى إلى حركة الفعل المسرحى

● تقدم جماعة المسرح بقصر التذوق الفنى بسيدى جابر مسرحية أوبرا كارمن تكاواى، إخراج سماء إبراهيم يوم 23 ديسمبر القادم.

الدراما التعليمية عبر العصور المختلفة

عرف الإنسان الأول الدراما التعليمية فى أبسط صورها حينما كان يخرج فى رحلة صيده لاقتناص فريسة معينة، فإن نجح فى اصطيادها عاد لأفراد قبيلته مرة أخرى، وجمع أقاربه حوله ممسرحا أمامهم كيف تمكن من اصطياد هذه الفريسة، وبالطبع فإن فى ذلك درسا تعليميا أراد أن يلقنه لهم من خلال تجسيده حركيا للأشياء التى يجب أن يتبعوها عند تعرضهم لنفس الظروف، وهنا نرى بداية خيوط البناء الدرامى من قصة يحاكيها شخص بحركات تمثيلية راقصة فى مكان متسع، ويلتف حوله مجموعة من الأشخاص الذين يشاهدونه فى حالة شغف تام، لما تحمله حكايته الممسرحة من مغزى تعليمى يفيدهم فى حياتهم العملية.

وفى العصر الفرعونى تطورت ملامح هذه الحبكة، واتخذت شكلا دينيا يهدف إلى تعليم المصرى القديم مبادئ وقواعد دينية، حيث نشأ المسرح الفرعونى داخل أروقة المعابد، وكانت الأعمال المعروفة آنذاك تؤكد على قيمة تعليمية مغزاها أن الشر مهما طالت دولته لابد وأن ينهزم، ويعلو صوت الحق، وظهر ذلك جليا فى أسطورة «إيزيس وأزوريس» التى كانت تعلم المصرى القديم مبادئ الخير والحق، وتعرفه أيضا بحياته الأخرى بعد الموت، وأنه حين يبعث سيلقى حسابه فيكافأ أو يجازى بما كان يصنع، وكانت هذه الأسطورة تتضمن تعاليم وطقوسا دينية، وتوضح كيف انتصرت قوى الخير على قوى الشر.

وإذا كان المسرح المصرى القديم نشأ نشأة تعليمية دينية داخل المعابد، فإن المسرح اليونانى القديم نشأ أيضا كذلك حيث ارتبط بعبادة الإله «ديونسيوس» وكانت الأعمال المسرحية تعرض فى أعياد هذا الإله التى كانت أكثر العبادات اليونانية اتصالا بالمسرحية، وأشدها تأثيرا على تطورها لأن طقوسها كانت تتضمن كثيرا من الحركات التمثيلية وتشتمل على عواطف متضاربة، يعبر عنها اتباع الإله فى بهجة وسرور تصحبها نكات غليظة، وضحكات عالية، كانت بمثابة البذور التى نشأت منها الملهاة، وأحيانا أخرى يعبرون عنها فى حزن عميق مصحوب بالشكوى والأنين كان أصلا للمأساة، وكانت حياة «ديونسيوس» مليئة بالأحداث المؤلمة، والأحداث السارة، وكان اليونان يعتبرونها رمزا للظواهر الطبيعية التى تتعرض لها زراعة الكروم، فشجيرات العنب تخضر أوراقها، وتنبثق براعمها وتتفتح أزهارها فى الربيع، ثم تثمر وينضج عنها فى الصيف وتجمع وتعصر فى الخريف، وأخيرا تصفر وتزبل فى الشتاء، وكان موسم الحصاد يقابل بالابتهاج والمرح، أما ذبول الأوراق وموت الأغصان فيثير الأحزان والآلام، مما أوضح أن هذه الاحتفالات كانت تقدم لليونانى القديم درسا تعليميا عن طقوس العبادة وحياة الإله المفعمة بالشكوى والآلام حينا والفرحة والنصر حينا آخر.

أما فى العصر الرومانى فكان شغف الجمهور الرومانى بشهود الصراع الدامى سواء بين الوحوش الضارية، أو بين الآدميين، أو بين الإنسان والحيوان.

وقد أنشئت من أجل هذه المشاهد وأمثالها الملاعب المدرجة المستديرة، أو البيضاوية الشكل وفى المدرج حلقة العرض areha وأشهر الملاعب المدرجة الملعب المنسوب إلى الأباطرة من آل فلافيوس (a mphiteatrum-flavium) وهو المعروف بوصفه العام الكولوزيوم (colosseum) ويتسع لما لا يقل عن 8700 متفرج وأهم العروض فى هذه الملاعب اقتتال المتصارعين حتى يلقى أحدهما مصرعه تسلية للمتفرجين، وفى البداية كان المتصارعون من أسرى الحرب على أثر كل انتصار فى المعارك الدائرة بين روما والشعوب المجاورة، وكانوا فى بعض المرات يعدون بعشرات المئات، ثم لحق بهؤلاء وعومل معاملاتهم من صدرت عليهم أحكام الإعدام وكذلك المغضوب عليهم من العبيد، وأخيرا من دخلوا باختيارهم إلى المعترك من طلاب العتق من العبيد، وبعض أحرار الرجال من هواة النزال يحترفونه للشهرة وكسب المعاش، وقد أعدت المعاهد لهؤلاء لتخريجهم فى هذه الحرفة الرياضية الخطرة وكان المتصارعون يسيرون يوم العرض على هيئة الموكب فى ساحة المعترك حتى يبلغوا شرفة الامبراطور فيحيونه هاتفين: «الوداع يا قيصر، الذاهبون إلى ملاقاة الحمام، يهدونك السلام»، ثم يبدأ القتال على نقر النواقير ونفخ الأبواق، فيتقاتل القرن والقرن أو الفريق والفريق، وكان يراعى اختلاف السلاح عند المتقاتلين فالذى يحمل الدرقة الكبيرة والسيف القصير يقاتل صاحب الدرقة الصغيرة



والسيف الطويل، والمصارع ذو الدرع السابغة يختار له خصما أقرب ما يكون إلى العراة مع تزويده بالشبكة الواسعة البعيدة والحربة المديرة، وقد يجرى القتال بين المتصارعين على ظهور الخيل أو العجلات الحربية، وقد يكون الصراع بين الفصائل المختلفة من وحش الحيوان وقد يكون بين وحش الحيوان والإنسان، وعلى الصورة الأخيرة كان مصرع الكثيرين من شهداء المسيحية الأولين ونضيف هنا أن الرومان لم يكتفوا بالصراع الدامى الذى يعرض على أرض الحلقة فى وسط المدرج، بل كانوا يملأون هذه الحلقة بالماء حتى يطمرها وتصبح كالبحر، ليعرضوا عليها محاكاة للصراع فى المعارك البحرية ليقدموا لجموع المتفرجين العديد من الدروس التعليمية المليئة بمشاهد هلاك الكثيرين فى تلك المعارك غرقا وقتلا.

وقد تيقن رجال الكنيسة فى العصور الوسطى من ذلك السحر التلقائى الذى يجذب الجمهور إلى فن المسرح، ومن ثم وظفوه فى خدمة الوعظ والإرشاد الدينى من خلال تقديمهم لمسرحيات الكتاب المقدس منذ بدء الخليقة إلى يوم القيامة، حيث استلهمت معظم قصصها من الانجيل فتناولت شخصيات المثل والغضب والفضول ونذكر على سبيل المثال التمثيلية القصيرة «قيامة المسيح من اللحد» De Re-surrectione domini، التى أخذ القساوسة يمثلونها مع القداس فى عيد الفصح: «فهذا قسيس عليه ثوب أبيض وبيده سعفة من سعف النخيل جالس بجوار المذبح حيث غطوا الصليب بملاءة بيضاء، والقس هنا يمثل الملاك، ويقبل ثلاثة قساوسة يمثلون المريمات الثلاث فيقول لهم القسيس الملاك الجالس باللاتينية: «عمن تبحثن فى اللحد يا خادمات المسيح quem quaeritisin sepulchero,o christicolae»

فيجبنه فى صوت واحد:

«يسوع الناصرى المصلوب، يا سكان السماء»

ويرفع القسيس الملاءة البيضاء ويقول:

«إنه ليس هنا. لقد قام كما قال: اذهبن واذعن أنه قام من لحده» وعلى أثر ذلك ترتفع الأصوات بنشيد «tedum لك الحمد يارب» وهذا النص على قصره تمثيلية لا ريب فيها، فثمة القصة وثمة المكان المحدد المعالم وهو اللحد، وثمة الممثلون: القسيس الأول يمثل الملاك الكريم والقساوسة الثلاثة يمثلون النسوة المسيحيات الثلاث، وقد دار الحوار بين هؤلاء مع الحركة والإيماءة، وبذلك كله كملت عناصر التمثيلية الممسرحة على قصرها، على هذا النحو ولدت الدراما الطقوسية باللغة اللاتينية فى الكنيسة، ولم تقتصر العروض الطقوسية على تمثيل هذا المشهد الذى يعيد إلى الأذهان من حياة السيد المسيح مأساة آلامه من خلال عرضه الموجز لمعجزة قيامه عارجا إلى الملأ الأعلى، بما تثيره هذه القصة من الأسف فى النفوس، بل تناولت التمثيلية الطقوسية بعد ذلك مشهدا آخر هو الأسبق قبل ذلك فى ترتيب الأحداث، ونعنى به معجزة ميلاده. والسواد الأعظم من الناس حتى اليوم - وخاصة النساء والصغار - تستهويهم قصة ميلاد المسيح الطفل، بما تعرضه من ظهور الملاك للدعاة يبشرهم بميلاد المخلص، ثم قدوم الملوك الحكماء الثلاثة lestois mages من أنحاء الشرق يهديهم نجم جديد إلى موضع ميلاد المسيح، وهى فى جملتها مشاهد غنية بالحركة المسلية، وكل ما فيها يبعث على الغبطة والسرور، وعلى نقيض مشهد اللحد والقيامة الذى يدعو إلى العبرة التى يشوبها الأسى، وإن كانت تبعث على الأمل وتؤكد الإيمان بالبعث.

ويبرز كل ما سبق أن الدراما التعليمية لم تنشأ من فراغ ولكن كان لها جذورها المتأصلة منذ بداية الإنسان الأول، وبمرور العصور اتخذت أشكالا مختلفة، وفقا لطبيعة كل عصر من احتفاظها بشقى الطرح الدرامى والتعليمى.

وحتى عندما تطور الأدب فى القرن السادس عشر، فإنه لم يتغلب على الاتجاه التعليمى النفعى فى الأدب، ويؤكد الشاعر «تاسو» أن المتعة الفنية مجرد وسيلة مؤقتة لتوصيل الفائدة العملية المرجوة من القصيدة، بل ويكرر ما كتبه «لوكريتاس» من قبل حول وضع المتعة الفنية فى خدمة المضمون التعليمى.

وفى القرن السابع عشر كانت وظيفة الدراما أن تعلم أولا ثم تمتع ثانيا، ومادام هذا التعليم الذى تقوم به الدراما يجب أن يكون واضحا، لذلك يتحتم أن تعاقب أو تكافأ الشخصية تبعا لسلوكها، ومن هنا نشأ الإصلاح المعروف «بالعدالة التنفيذية» وتحددت وظيفة الكوميديا على أنها الكشف عن النتائج المفزعة للسلوك الخاطئ، أى أن عمل الدراما لا يقتصر على التعليم فلابد لها من الامتاع، إذ بدون الامتاع لا يتسنى أو لا يتحقق التعليم.

وبمرور الزمن ازداد الهجوم على العنصر التعليمى بحيث يقول «وردزورث» فى مقدمة «المواويل الغنائية» إن الشاعر يكتب تنفيذ الالتزام واحد ضغط يحتم عليه إمتاع القارئ الذى يعرف المعلومات التى تحتويها القصيدة مقدما، ولكنه لا يعرف التعبير عنها بهذا الشكل كما يضيف الشاعر «شيللى» إلى «وردزورث» فى مقدمة «بروميثوس طليقا» أنه يمقت القارئ العادى بحيث يتمتع بهذا العالم السحرى المصنوع من الخيال، عندئذ يستطيع أن يحب ويتذوق ويتحمل كل ما تأتى به الأيام، وهذه هى النتيجة الأخلاقية التى ينتفع بها القارئ.

ومهما وصلت ذروة الجدل النقدى حول مفهوم الدراما التعليمية وتطويرها من عصر لآخر فهذا لا يقلل من قيمة قضيتنا فى تتبع ملامحها عبر العصور المختلفة، بل يؤكد أن كل أديب حمل لواء العصر الذى ينتمى إليه، وتشبع بأفكاره ومعتقداته وحضاراته التى أذابها فى كتاباته محاولا نقل طبائعها وأساليبها إلى أبناء جيله، والأجيال التالية فى صورة فنية شيقة تجذبهم لتلقيها، وتفهم ما تضمنه من خبرات أفرزتها ظروف كل عصر ليلقنهم درسا تعليميا أساسه الخبرة والممارسة.



المتعة الفنية عند «تاسو» مجرد وسيلة لتوصيل الفائدة المرجوة من القصيدة

د. فاطمة مبروك



• الإدارة العامة للأنشطة الفنية بمديرية الشباب بالجيزة تنظم مهرجاناً مسرحياً لفرقة الطلائع بين الأندية ومراكز الشباب التابعة للمديرية على أن يمثل العرض الفائز المديرية على مستوى الجمهورية ويشرف على النشاط الفنى بالمديرية الفنان مجدى عبد الحميد.

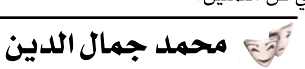
عبد العزيز خلف..

قادته كرة القدم إلى المسرح



دخل عبد العزيز خلف مجال المسرح من نافذة الشباب والرياضة عشقه لرياضة كرة القدم جعله يرتاد مراكز الشباب لممارستها وهناك التقى بفرق للفنون المختلفة ومنها فرقة للفنون المسرحية، جلس (زيزو) ليشاهد أحد بروفاتها فوجد فى نفسه الرغبة لمشاهدة المزيد من هذه البروفات، وبالفعل ذهب لمشاهدتها أكثر من مرة حتى أحب أن يكون أحد أعضاء الفرقة وهو ما دفعه إلى الذهاب إلى المخرج عادل مصطفى ليطلب منه أن يضمه إلى الفرقة.

وكانت هذه هى بدايته مع عالم المسرح، لا ينسى عبد العزيز أول عرض شارك فيه وكان مع نفس المخرج وهو «كلنا عاوزين صورة» لفرقة الطلائع بالشباب والرياضة ثم قدم مع نفس الفرقة عرضى «ملك ولا كتابة، وأحلام فتى شقى» وبعد ذلك شارك على مسرح التربية والتعليم فى المرحلة الإعدادية والثانوية فى عدة عروض منها «الوزير العاشق والمجاذيب» إخراج أحمد رضا و«أوديب ملكا وزرقاء اليمامة وعريس لبنت السلطان» إخراج أحمد رمزى ثم انتقل إلى الثقافة الجماهيرية ليقدم من خلالها مع المخرج محمد يحيى عدة عروض كان آخرها «الجريمة الغامضة».. كما شارك عبد العزيز أيضا فى مهرجان الشركات المسرحى مع المخرج عادل درويش فى عدة عروض منها «العصا والأخطبوط وغناوى الناس» كما قدم أيضا فى مسرح الطفل عرض «سلمى نت» مع المخرج محمد شوقى.. يحلم عبد العزيز خلف أن يظل يمارس المسرح بروح الهواية وأن يشارك فى الكثير من المهرجانات المسرحية وأن تهتم الدولة بالفرق الحرة والمستقلة لأنها تقدم إبداعا مسرحياً حقيقيا وهو يعتبر فاخر فاخر ومحمود مرسى المثل والقدوة ويتمنى أن يصل إلى مستواهما كما لم يفكر أبدا فى الشهرة والنجومية بل فى ارضاء هوايته فقط ويدين عبد العزيز خلف بالفضل لكل من المخرج عادل مصطفى ومحمد يحيى فيما وصل إليه من مستوى جيد في فن التمثيل.



محمد جمال الدين

مريم البحراوى..

واخداها بجد عملى ونظرى

عشقت مريم البحراوى فن التمثيل منذ أن كانت طفلة صغيرة وبالفعل بدأت مشوارها وهى طفلة مع عدد من فرق الهواة وقدمت معهم الكثير من العروض، ولكنها تعتبر بدايتها الحقيقية فى فريق الجامعة حيث تدرس بأكاديمية المستقبل ومن أول عام مع الفريق كانت مريم هى بطلة الفريق وقدمت معه أربعة عروض مسرحية كان آخرها "أنتيكا بولوتيكا" اخراج محمود الكومى،وحصلت به على جائزة أحسن ممثلة فى مسابقة المعاهد الخاصة، وفى السنة النهائية بالجامعة جاءتها فرصة الاحتراف فى مسرح الدولة حيث اشتركت فى عرض الأطفال "كوخ الطيبين" تأليف واخراج زين نصار، وتواصل مريم مشوارها فى عالم الاحتراف ولكن مع القطاع الخاص فى عرض "وطن الجنون" تأليف دكتور نبيل خلف وإخراج ناصر عبد المنعم كما وتواصل الدراسة النظرية من خلال التحاقها بكلية الآداب قسم مسرح، ولأنها تعرف أن النظرى لا يكفى وأن الممثل بدون تدريب مستمر على التمثيل والرقص والغناء لن يكون ممثل مسرح ذا مستوى عالى فقد انضمت للدفعة الثالثة بمركز الابداع الفنى لأنه من وجهة نظرها هو المكان الوحيد الذى يعلمك كل شىء فى المسرح وعلى يد متخصصين محترفين، تحلم مريم البحراوى بأحلام كبيرة فى عالم التمثيل وتتمنى ان تكون واحدة من اهم الممثلات فى مصر.







مهدى محمد مهدى

رويدة نبيل..

من كوفرتينا



اسمها بالكامل هو رويدة نبيل محمود صالح حسن ولكن تحب أن يناديها الجميع باسم كوفرتينا، بدأت التمثيل منذ فترة طويلة ولكنها تعتبر أهم محطات مشوارها الفنى مشاركتها عام 2006فى المهرجان العربى من خلال عرض "باب الفتوح" إخراج أحمد صبرى، ولأنها تعشق الحركة والتنقل ولا تهدأ أبدا فقد تنقلت بين العديد من الكليات ومع كل كلية تدخلها كان فريق المسرح هو هدفها الأساسى، مع كلية التربية جامعة عين شمس قدمت الكثير من العروض المتميزة مثل (اليكترا، مركب بلا صياد)، وفى تربية حلوان قدمت "كرنفال الأشباح"، وحاليا فى الفرقة الثانية بكلية الاعلام جامعة 6 أكتوبر قدمت رويدة العام الماضى أول عروضها الاخراجية "سن السنجة" وحصلت به على المركز الأول على مستوى الجامعة، واخترقت عالم الاحتراف من خلال الدوبلاج حيث تعمل بشركة والت ديزنى للأصوات الكارتونية، ولأنها تعشق الفن بكافة أنواعه ومتأكدة أن أبناء برجها "الجدى" يستطيعوا فعل أى شئ فقد انضمت مؤخرا للدفعة الثالثة بمركز الابداع بعد أن بهرتها العروض التى قدمها المركز، وتؤكد رويدة على أن مركز الابداع استطاع أن يجعلها تشعر وللمرة الأولى إنها "بنوتة" بعد أن كانت مسترجلة طول عمرها، تمتاز رويدة بخفة ظل كبيرة تجعل الجميع ينتبه إليها وينصت وتتمنى أن تكون ممثلة كبيرة لا يقف أمامها أى دور .

هيثم عبد السلام..

يحلم بالفرصة الحقيقية



هناك الكثير من الشباب الطموح الذى يحلم بفرصة حقيقية فى مجال التمثيل كى تظهر مواهبهم للجميع سواء على مستوى التمثيل المسرحى أو فى التليفزيون والسينما ومن هؤلاء الطامحين يأتى الممثل الشاب هيثم عبد السلام الطالب بالمعهد العالى للفنون المسرحية والحاصل على بكالوريوس تجارة جامعة بنى سويف قبل التحاقه بالمعهد قسم الدراما والنقد ورغم ذلك يطمح هيثم فى الحصول على فرصة حقيقية على مسرح من مسارح الدولة كى يقوم بأداء دور يظهر فيه موهبته فى التمثيل والتى اكتشفها ومارسها منذ الصغر فى مراحل الدراسة المختلفة حتى نضجه فنيا من خلال المسرح الجامعى. وعروض الثقافة الجماهيرية ببنى سويف.

شارك هيثم فى الكثير من العروض المسرحية ففى الثقافة الجماهيرية شارك بالتمثيل فى عروض كثيرة منها «الوحوش لا تغنى» تأليف ممدوح عدوان و«السلطان الحائر» تأليف توفيق الحكيم، أما بالنسبة للمسرح الجامعى فشارك فى مجموعة من العروض منها «ممثل لكل الأدوار» تأليف محمود كحيلة، «السادة الرعاع» تأليف محمد عنانى، «الحالة 2006» لوليد يوسف، «وأنت حر» لينين الرملى، «الخارجون من المقابر» تأليف بون وولرأمير، و«كاسك يا وطن» تأليف محمد الماغوط، كما شارك فى بعض الأفلام القصيرة منها «ع القهوة» الذى عرض بالمركز للسينما، مشهد من فيلم «سى عمر» بأكاديمية رأفت الميهى، ويرى هيثم أنه يستطيع تقديم مجموعة متنوعة من الأدوار وذلك لعشقه للعبة الفن وحبه لفن الأداء التمثيلى كما يرى أن دراسته بالمعهد العالى للفنون المسرحية هى الخطوة الأولى للوصول إلى مرحلة النضج التى توهله لأن يكون محترفاً قادراً على تحقيق ما يحلم به من أداء أدوار عديدة وسط نجوم التمثيل المصرى.



حازم الصواف

خلفية تاريخية وتحديد اتجاهات ومفاهيم الأداء المسرحى

بات مصطلح الأداء Performance من المصطلحات المنتشرة فى السنوات الأخيرة، لهذا جاء كتاب "مارفن كارلسون" (فن الأداء) ليتناول هذا المصطلح ويقدم له نقدياً كمحاولة لتوفير مقدمة للجدل الدائر حول الأداء المسرحى، وهو يحاول استعراض الخلفية التاريخية لتحديد الاتجاهات الرئيسية والمفاهيم التى تتعرض للأداء المسرحى.

فالمؤلف يستعرض المعنى العام للمصطلح فى الحضارة الإنسانية والظلال التى يحملها، مع التركيز على أمثلة خاصة بفن الأداء فى الولايات المتحدة الأمريكية.

يصف المؤلف فى تقديمه للكتاب فن الأداء بأنه: فن معقد ومتغير بطبيعته هذا لو أخذنا فى حساباتنا الشبكة الكثيفة للاتصالات التى توحد بينه وبين أفكار الأداء التى تم تطويرها فى المجالات الأخرى، وبينه وبين الاهتمامات الثقافية والحضارية والاجتماعية التى تثيرها كل أنواع مشروعات الأداء المعاصرة.

يقسم (مارفن كارلسون) الكتاب إلى ثلاثة أجزاء، يتناول الجزء الأول منها مصطلح الأداء وعلاقاته بالعلوم الاجتماعية، فعبر الفصول الثلاثة الأولى يحاول أن يقدم الخلفية الثقافية العامة للأداء، والظروف المحيطة بالفكرة العصرية للأداء، حيث يبحث تطور مفهوم الأداء فى كل من علم الإنسان وعلم الأجناس والاجتماع والنفس وعلم اللغة، فيكشف عن العلاقة الوثيقة بين فن الأداء وعلم الاجتماع وعلم النفس..

ويحدد المؤلف نقلاً عن (رتشارد شيشنر) سبعة مجالات مشتركة بين نظرية الأداء والعلوم الاجتماعية؛ وهى:

1 - الأداء فى الحياة اليومية.
2 - التكوينات الرياضية، والطقوس، واللعب، والسلوك العام والسياسى.
3 - تحليل مختلف الاتصالات ، والإشارات.
4 - العلاقة بين السلوك الإنسانى وسلوك الحيوان، مع التركيز على اللعب والطقوس السلوكية.
5 - نواحى العلاج النفسى الذى يؤكد على العلاقة المباشرة بين شخص وأخر وعلى إعادة ما حدث، وعلى الوعى بالجسد.
6 - تكوين نظرية موحدة للأداء، التى هى فى الواقع من نظريات السلوك.
7 - عوامل الأداء فى جميع الاحتفالات الاجتماعية.

وينتقل المؤلف من تعريف مصطلح الأداء إلى وظيفة الأداء فى الثقافة، ليصل فى النهاية إلى أن النظريات الثقافية ظلت تركز أساساً على الأداء كظاهرة لعلم الأجناس وعلم الإنسان، إلى أن انتقل البحث عن الأداء كمنظور اجتماعى وسيكولوجى على نفس الدرجة من الأهمية بالنسبة لنظرية الأداء الحديثة، ويكون هذا محور الحديث فى الفصل الثانى. فالفلاسفة اهتموا فى وقت متأخر بالدور والأداء الاجتماعى الذى يستند على الالتزام بالمسئولية أكثر من التلقائية والمرونة، من ذلك تحليل (سارتر) لسلوك السفرجى فى فصل من كتاب "الوجود والعدم".

الكتاب: فن الأداء (مقدمة نظرية)
المؤلف: مارفن كارلسون
ترجمة: د. منى سلام
الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب
(2010)

يخصص "مارفن كارلسون" الفصل الثالث للحديث عن الأداء اللغوى وينطلق فى تحليله لمصطلح الأداء من النظرية اللغوية عند (نعوم شومسكى) فى عمله المسمى "أوجه نظرية التعبير والنحو" حيث يميز (شومسكى) فى كتاباته بين الكفاءة ، وبين الأداء. ويمر المؤلف بمناقشات لكل من (باختين) و(جوليا كريستيفا) وأعمالهما اللغوية، وينتهى بمناقشة عمل (هربرت كلارك) و(توماس كارلسون) "المستمعون وأفعال الكلام".

أما الجزء الثانى؛ فيتكون من فصلين خصصهما المؤلف للخلفية والتاريخ القريب، ويحتوى الفصلان على بعض المادة النظرية ، من الناحية التاريخية بشكل أساسى، حيث يحاول المؤلف أن يقدم لنا فكرة عامة عن الأعمال المتعلقة بفكرة الأداء فى الولايات المتحدة الأمريكية وكيف أنها لا تختلف عن الأشكال المسرحية التقليدية.

أما الجزء الثالث، فيشتبك مع النظريات المعاصرة، حيث يربط الفصل الأول من فصوله الثلاثة بين الأداء وما بعد الحداثة، وهما مصطلحان يترابطان بطريقة معقدة، وأحياناً - على حد وصفه - بطريقة متناقضة. يقول: "وهذا الجذب المتناقض بين الحداثة، وما بعد الحداثة للأداء تم التعبير عنه بوضوح فى نظرية الرقص، حيث أصبح هذان المصطلحان يترددان فى كل مكان، حتى ولو كانت معانيهما بالضبط ما زالت موضع الجدل الساخن".

ويرى أن مفهوم الشفرة المزدوجة الذى ربط به كل من (بينز) و(جنكس) تعبيرات ما بعد الحداثة، قد أثر فعلاً فى بعض أعمال التقييم النقدى لكل من فن الأداء والمسرح التجريبى. وأن هذا التعبير - الشفرة المزدوجة - قد استخدم فى وصف أعمال (بيل إروين) وغيره من مؤدى ما يسمى بالمنوعات الجديدة بسبب تشابههم مع النموذج الذى وضعه (جنكس)، وليس بسبب استخدامهم للحركة الخالصة.

ويتفق المؤلف مع (فورستر) فى وصف الخلفية التى يتشكل عليها (جنكس) وغيره باسم اتجاه "ما بعد الحداثة المحافظ الجديد".

وفى الفصل الثانى من هذا الجزء، يستكشف (مارفن كارلسون) العلاقة بين الأداء والهوية، حيث يرى أنها علاقة أساسية من أوجه عديدة، فيقول: "فالأداء المرتبط بالهوية، والسيرة الذاتية قد تطور بدرجة كبيرة فى تعامله مع النوع (ذكر/أنثى)، والناحية الجنسية. وقد ساعدت هالة المحرمات والفضائح التى تحيط به على اكسابه سمعة واسعة النطاق. ولكن خلال الثمانينيات بدأت عدة أوجه من التاريخ الشخصى، ومن حالات التوتر الموجودة بين النفس والمجتمع تستكشف بدرجة متزايدة بواسطة الأداء. وبدأت الطبقات والأجناس تعطيه نفس الاهتمام الذى كان يعطى سابقاً للنوع (ذكر/أنثى)، مما حقق لأداء الهوية مجالاً أكثر تنوعاً، وأكثر اتساعاً. بينما كان هذا الاتجاه مجرد مشروع فى دور التكوين، مكان من أوضح الخصائص المميزة للعمل الأدائى فى أواخر الثمانينيات فى الولايات المتحدة الأمريكية ظهور مؤدين ومجتمع من المشاهدين كرسوا أنفسهم لا ستكشاف النفس".

ويختتم المؤلف هذا الجزء بفصل ثالث وأخير عن "أداء المقاومة" الذى يوفر صوتاً مسموعاً للأفراد والجماعات التى كانت مجبرة على الصمت. فكل أداء له موقف مخالف للمواقف السائدة ثقافياً اضطر للتفاوض بطريقة أو بأخرى مع الضغوط المحيطة به والممارسة من حوله، كما حدث مع فن الأداء النسائى فيما سبق من الزمان. ويؤكد (مارفن كارلسون) فى النهاية على أن أداء المقاومة الحالى قد أصبح شديد التعقيد والتنوع - فى ذات الوقت - لدرجة أنه أصبح من الصعب تقديم نموذج واحد يمثله؛ فيعدد الأمثلة من الأقليات العرقية إلى الشواذ جنسياً. وهذا الأداء المقاوم فتح المجال أمام التساؤلات المعقدة التى تتعلق بالكيفية التى يمكن بها التفاوض حول التملك وإعادة العرض والتقديم، وهى التى يكون فيها التفاوض ملتزماً بالمسئولية الاجتماعية والسياسية؛ فكما يقول (مارفن كارلسون): "فنشاط المؤدى لم يعد مركز الاهتمام الرئيسى فى هذه الظاهرة، بل مركز الاهتمام هو ردود الفعل المتباينة بين المؤدى والجمهور".

أحمد عادل القضابى

الأداء المقاوم فتح المجال للسؤال عن كيفية التفاوض حول إعادة العرض

أعدادنا القادمة

ذكريا فتحى زوزو .. نص للكاتب أحمد الصعيدى



د. عطية العقاد يكتب عن تيار الوعى فى المسرح الألمانى

«أوليفر تويست» .. قراءة جديدة لـ روبرت جولد



تدعو مسرحنا الكتاب والنقاد فى مصر والدول العربية إلى المشاركة بالكتابة فى ملفاتها على ألا تزيد الدراسة أو المقال على ألف كلمة. كما تدعو النقاد فى الدول العربية إلى موافاتها بدراسات مزودة بالصور عن عروض المسرح فى بلادهم.

ليس لى فى الميتافيزيقا لكنى لن أقتل السلامونى

مجرد بروفة



يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

ليس لى فى الميتافيزيقا.. أفهم كثيرا فى الميكانيكا والديناميكا والإستاتيكا.. كنت فى القسم الأدبى ولذلك تجدنى خبيراً فى هذه الأشياء وعالمًا ببواطنها وظواهرها.

أما الميتافيزيقا فعلاقتى بها ليست على ما يرام، لا هى تحبنى ولا أنا أعبرها.. لدى عليها تحفظات وملاحظات كثيرة لكن الله أمر بالستر وأنا عندى "ولايا" وأخشى إذا أنا تكلمت عنها بالسوء يقعد لى فيهن!

ورغم المشاكل التى بينى وبينها فأنا لا أمنع أحداً من الاحتفاء بها خاصة صديقى محمد السلامونى الذى بسبب مقالاته عنها تنزل علىّ لعنات بعض الأصدقاء.. وقد طلب منى السلامونى - بعد نشر مقاله التأسيس الميتافيزيقى للممثل - أن أعد له قائمة بأسماء هؤلاء الذين يهاجمون مقالاته ويرون فيها من الألغاز واللوغاريتمات والتناقضات أحيانًا ما يستوجب الوقوف صفًا واحداً فى مواجهة السلامونى والميتافيزيقيين الذين يسيرون على دربه.. وعن نفسى فقد قاربت على الإنتهاء من إعداد القائمة.. كلما ظننت أنها انتهت تأتينى اعتراضات جديدة حتى أن القائمة أصبحت أطول من "قطر البضاعة".. لكنى حتما سأوصلها إلى محمد السلامونى.

وأقولك الحق إن ما يكتبه محمد السلامونى يمثل تياراً موجوداً فى النقد المسرحى.. من الصعب تجاهله أو الردم عليه.. كما أن ما يكتبه السلامونى هنا يمكنه أن يفتح أبوابًا للنقاش لا يمكن تنغلق.. لكن لا أحد يكتب أو يناقش.. ويكتفى الجميع بالتعليقات الشفاهية التى تكون ساخرة فى بعض الأحيان وكأن أصحابها هم وحدهم الذين يملكون اليقين المطلق والحقائق التى لا يتطرق إليها أى شك.

أنا مؤمن بالتعددية.. ومع حق كل واحد فى أن يعبر عن وجهة نظره بالطريقة التى يراها تمثله بشكل جيد.. ومع أن نغامر وننحرف ونكتب بشكل مختلف عن الآخرين ما دمنا نمتلك القدرة على ذلك حتى لو وقعنا فى الخطأ.. وضد المصادرة على طول الخط.. وضد النقد الشفاهى والانتقادات التى لا تتحول إلى مقالات تواجه ما نختلف معه ونرفضه.

.. يذكرنى ذلك بواحد أكاديمى لا يعجبه العجب.. كلما شاهد عرضًا أو قرأ مقالاً أو دراسة نقدية أخذ يمصمص فى شفتيه دلالة على أن ما شاهده أو قرأه لا يرقى إلى مستواه الأكاديمى المتعمق والمتعملق والمتنمق والمتحذلق.. لكنه لا يترجم ذلك إلى مقالات مثلاً يوضح فيها ما يأخذه على العرض أو الكتاب.. لأنه - بصراحة - قلمه على قده.. وهذه - فى نظرى - فلسفة الضعفاء.

فإن تسفه كل شىء فى العالم فهذا أمر سهل ويستطيع القيام به أى صايع من عشش الترجمان.. فالعبرة بما تسوقه من أسباب للتسفيه وليس التسفيه فى حد ذاته.

وأقول لأصدقائى الذين يصدعون رأسى كلما نشر محمد السلامونى مقالاً: لن أقتل محمد السلامونى.. ولن أحرض على قتله.. من له رأى فيما يكتبه عليه أن يقوله كتابة.. ويسوق الحجج والبراهين ليدحض ما يقوله السلامونى وسأكون سعيداً عندما يتصدى له أحد بموضوعية وعلم.. وسأكون أسعد إذا ثبت أن السلامونى مخطئ أو يبنى أفكاره على غير اساس وساعتها عليه أن يعلن توبته عن الميتافيزيقا ويهتم أكثر بالميكانيكا.

بانارو وفورد فى فانتوم !

الإشاعة تتحول إلى حقيقة بالماجستك



انقطعا عن العمل معاً وماكنتوش جمعهما من جديد

بعد لقائهما الأول منذ خمس سنوات وتألقهما فى المشاهد الرومانسية التى جمعتهما معا .. بات الجميع على يقين بأن هناك قصة حب وعلاقة خاصة بين سارة وهيو لكنهما لا يعرفان شيئا عن ذلك سوى أنهما أبدعا وأتقنا أداءهما إلى حد الإقناع .. وأن ما بينهما لا يتعدى الزمالة والصداقة البريئة ...

"سارة جين فورد" ابنة برودواى الصاعدة التى بدأت مشوارها بعرض "وحى فينان " عام 2005 مع هيو بمسرح خارج برودواى ثم انتقلت بعده إلى عرض " مقطوعة موسيقية ليلية قصيرة " فى العام التالى وتألقت فى عدة أدوار بعد ذلك منها دور "جرليندا" فى عرض "شيكاغو" ...

"هيو بانارو" واحد من أهم نجوم برودواى حاليا .. بدأ حياته المسرحية قبل سارة بكثير .. وتحديدا عام 1982 وذلك بعد تخرجه فى جامعة لاسال مباشرة .. وشارك فى عدة أدوار صغيرة حتى جاءته الفرصة فى عرض " البؤساء " عام 1991 ليستغل الفرصة ويتألق بشدة ويواصل نجاحاته مع عروض " الأحذية الحمراء " بالغربى ، " من يخشى فرجينيا وولف " عام 1995 ثم يلعب دوره فى عرض " فانتوم " عام 1999 ويتألق بشدة منفردا .. ليعاود المشاركة فيه عام 2005 مرة أخرى وتشاركه التألق هذه المرة "سارة فورد " فى ثانى لقاء بينهما .. وتعددت لقاءاتهما الفنية خلال السنوات الثلاث التالية ثم تفرقا عن العمل معا منذ عام 2008 بعد أن وصلت الشائعة إلى مسامعهما...

وبعد أن هدأت الشائعة قليلا عادت أكثر قوة عندما شوهدت سارة وهيو معا بأحد الأماكن العامة وأكد المعلق على الصورة أنهما تعمدا إظهار وجودهما معا هذه المرة ولا يعرف أحد ولا يوجد مصدر يؤكد وجود علاقة بينهما أو ينفيها ...

ولكن المنتج المحنك ماكنتوش اجتمع مع مخرجه هارولد برنس واتفقا على تقديم عرض " فانتوم " من جديد فى الموسم القادم وأن يستعين بالثنائى سارة وهيو ويستغلا ما يثيره الإعلام هذه الفترة .. ومن ناحية أخرى وبخباثة وبفضوله المعروف أراد ماكنتوش أن يتأكد من صحة الإشاعة .. وهو ما حدث بالفعل عندما قبل الثنائى الاشتراك معا فى النسخة الجديدة من فانتوم بعد انقطاع دام عامين

جمال المراغى

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الجمهورية